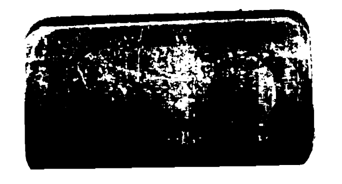










DIE ZEICHNER DES VOLKS



DIE ZEICHNER DES VOLKS

KÄTHE KOLLWITZ
HEINRICH ZILLE

VON

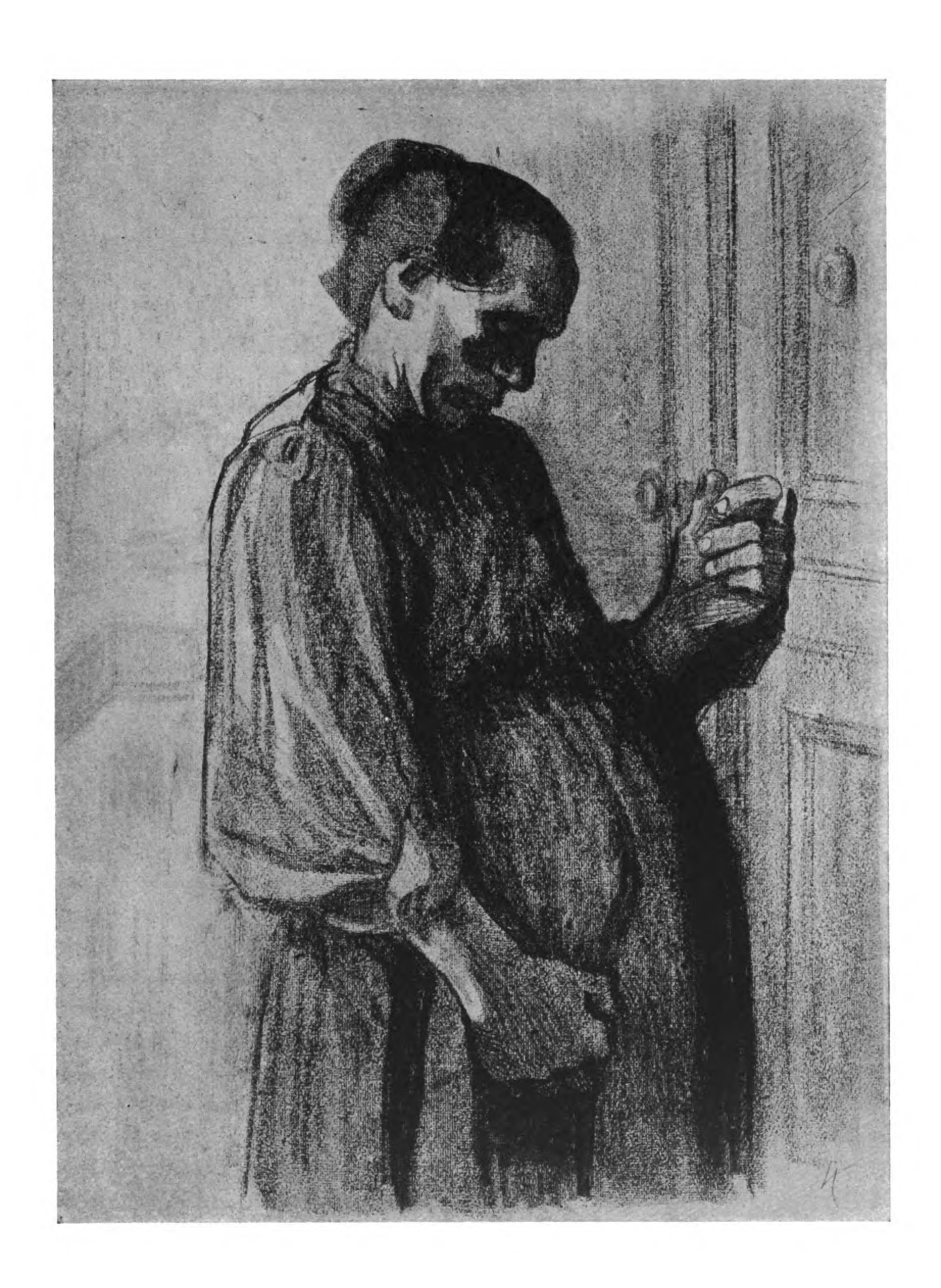
ADOLF HEILBORN

REMBRANDT-VERLAG / BERLIN-ZEHLENDORF

GEDRUCKT BEI OTTO VON HOLTEN · BERLIN C
DRUCK DER FARBIGEN TAFELN VON ALBERT FRISCH

Dies Buch vom Volke will ein Buch sein für alle, die ein Herz haben für das Volk. Indem es von den Zeichnern des Volks, von Käthe Kollwitz und Heinrich Zille berichtet, will es nicht ihre Kunst kritisch beleuchten – Verehrung und Liebe richten nicht – sondern nur am Leben beider ihr Werden zeigen, das Menschentum ihrer Bilder ins Licht stellen. Güte, Mitleid und tiefstes Verstehen haben den beiden den Stift geführt: aus solchem Empfinden dem Volke gegenüber will auch dies Buch betrachtet und gelesen sein.

Adolf Heilborn





An der Schwelle der Menschheitsgeschichte steht das Volk. Erst durch den Zusammenschluß der Vielen ist Menschendasein möglich; die Masse erst schafft den Menschen.

Was Großes des Menschen Geist je ersonnen, das Größte, das Ewige, es hat seine Wurzeln im Dunkel des Volkes, es stieg aus dem Erdreich der Masse ans Licht. Die Namenlosen haben das Werkzeug erdacht, die Namenlosen Sprache, Schrift und damit das Gedächtnis der Menschheit geschaffen. Aus dem Volke ging jener Zimmermannssohn hervor, und das Volk trug seine Menschlichkeit in alle Länder und durch alle Zeiten. Das Volk hat aus sich das Höchste geboren, was die Natur erzeugt, das Genie.

Das Volk, das ist das Unsterbliche, das nie Unterbrochene, das sich ewig neu Gebärende, das immer Gleiche und immer Veränderliche. Das Volk, das heißt Menschennatur, heißt Hunger und Liebe, Glauben und Ver-

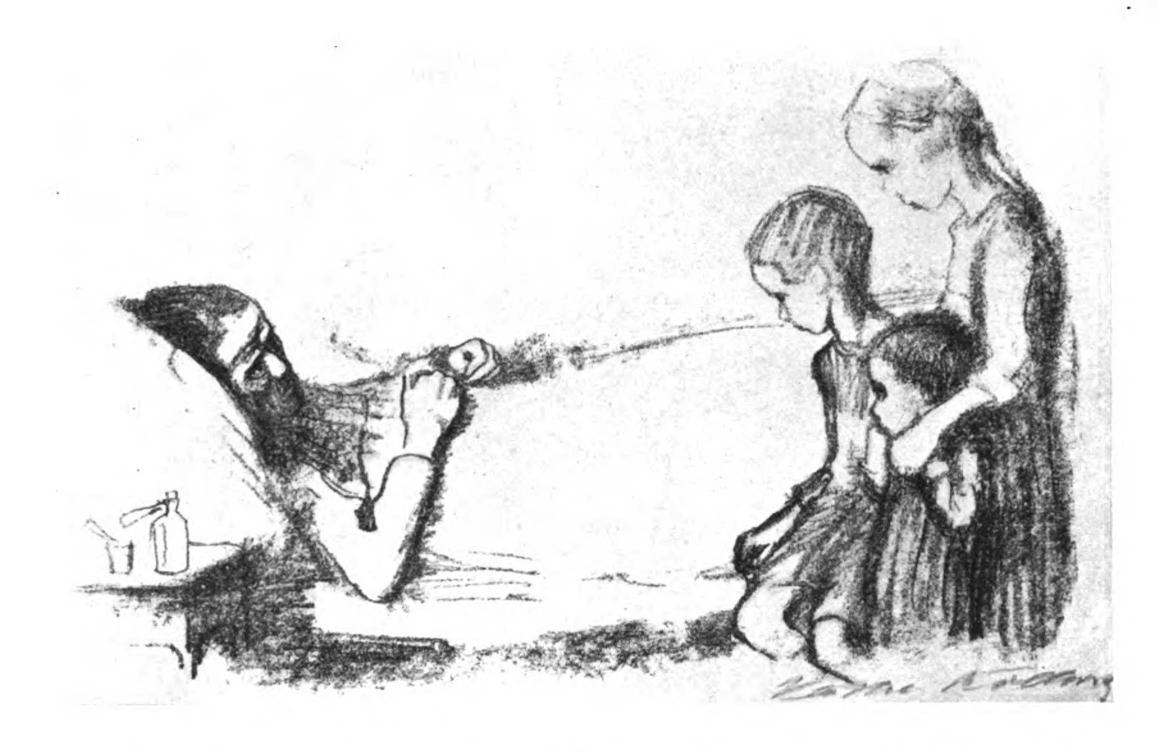


zweifeln, heißt Kraft und Schwäche, Glanz und Elend, Gesundheit und Krankheit, alles Große und alles Kleine. Das Volk, das heißt das Höchste und Tiefste, das Edelste und das Gemeinste.

Geduldig und langmütig hat das Volk seit grauen Urzeittagen das Joch der Starken und Klugen unter ihm getragen. Doch nur zu oft ging aus der Stärke Gewalt und aus der Klugheit List hervor und schuf Bedrücker und Bedrückte und nahm in unstillbarer Gier mehr, als zu geben möglich war.

Und schwoll solche Last einmal ins nimmermehr Erträgliche, dann stieg es im Volke wie Urzeiterinnern herauf, dann besannen sich die Vielen auf die unwiderstehliche Macht des Zusammenschlusses. Dann einten sich Quellen und Bäche zum Flusse, und die Flüsse wuchsen zu Strömen, die alle Dämme brachen und alle Wege zerrissen. Nach einer Weile jedoch ebbten die Ströme in ihr Bett zurück, die Wasser verliefen sich, das Eine verrann wieder in die Vielen – und wieder gab es Bedrückte und Bedrücker. Das ist wie unabänderliches Naturgeschehen in der Geschichte der Menschheit.

Durch die Jahrtausende zieht es so heran, in immer gleichem, rastlosem



Schritte, eine ungeheure, wachsend drängende Masse, unter allen Lasten keuchend, in härtesten Mühen das Leben nur fristend. Den Blick zur Erde gewandt, die ihm einmal die Ruhe geben wird, schreitet es dahin, und überall umtönt es wie das Pfeifen einer Fronvogtsgeißel jener alte Menschenfluch: »Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen.« –

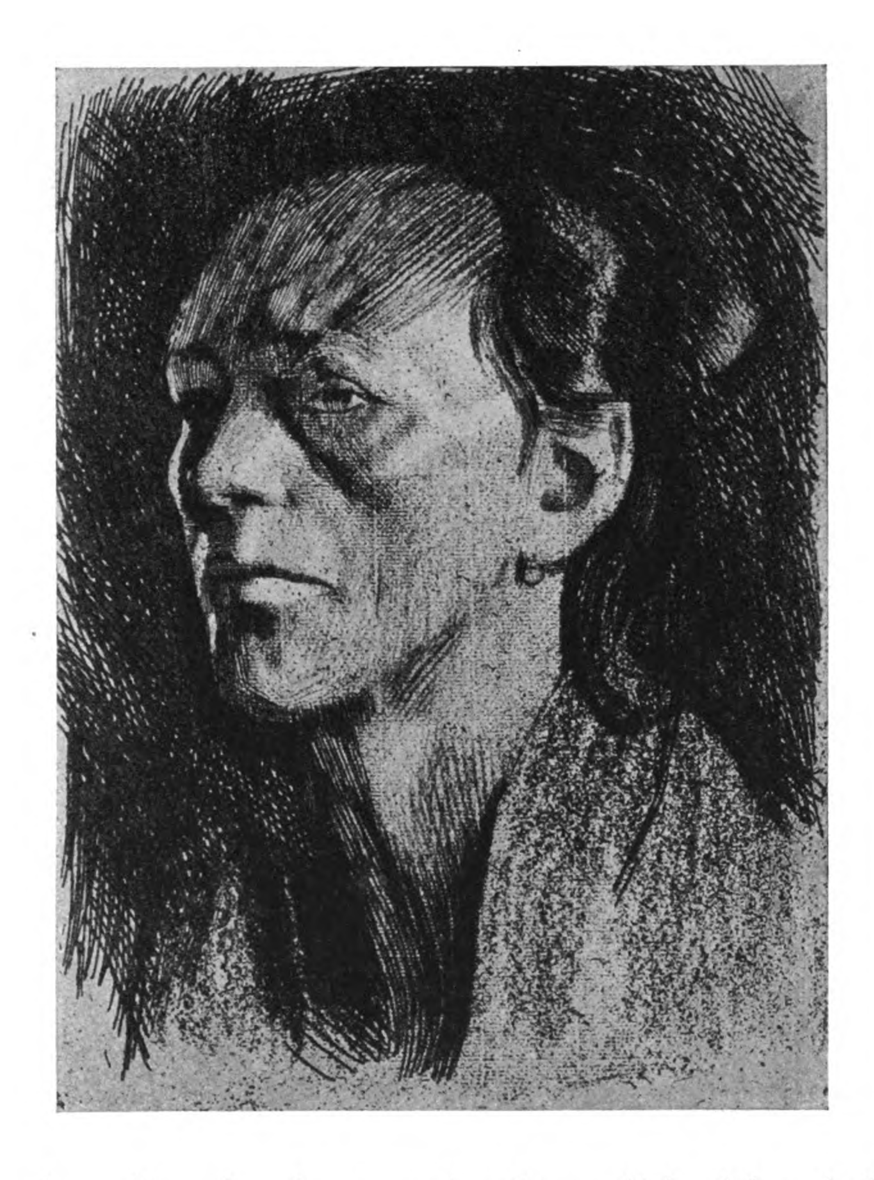
Das siebenhügelige Rom, sieben Dörfer erst noch, durch Mauerring zusammengefaßt: steinerne Hütten um einen freien Markt. Es wimmelt von Menschen, und dumpfes Murren grollt aus der Menge. Da steht inmitten ein Veteran und klagt und zeigt die tiefen Narben alter Kämpfe und zeigt die blutigen Striemen frischer Geißelung. Langdauernder Kriegsdienst ließ seinen kargen Acker ganz verrotten, und da er um Brot bat, geißelten sie ihn. »Brüder, seht, hier!« Und das Murren schwillt zu donnernder Brandung, Fäuste ballen sich und Geräte des Friedens werden wie Waffen geschwungen. Und plötzlich kommt die Menge ins Fließen, aus allen Hütten und Ställen quillt's hervor: Greise, Frauen, Kinder, Vieh. Das Volk ist am Auszug, über die Aniobrücke flutet s hinüber, dichter und dichter zum Heiligen Berge. Und den Vielen tritt, von den Wenigen gesandt, ein



weißbärtiger Alter entgegen und erzählt ein Gleichnis und verheißt Hilfe, Gerechtigkeit, Rechte. . . .

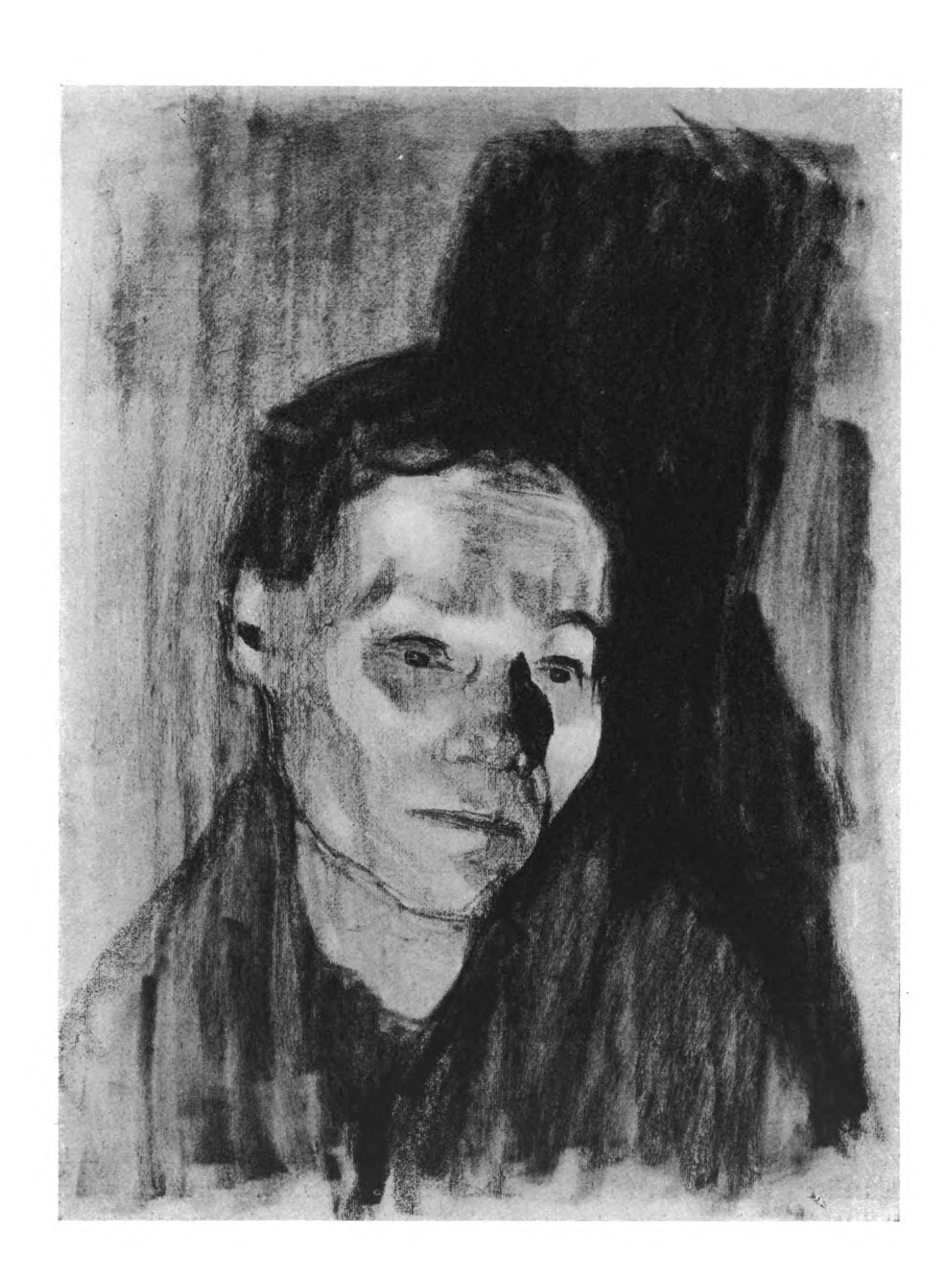
Die Fabel des Menenius Agrippa vom Magen und den Gliedern, wie oft ist sie nicht, mit andern Worten freilich, dem kindhaft vertrauensseligen Volke vorerzählt worden? Und immer wieder hat es hernach nur Steine statt des verheißenen Brotes empfangen, und immer wieder hat es langmütig und geduldig sein Joch als Schicksal weiter getragen.

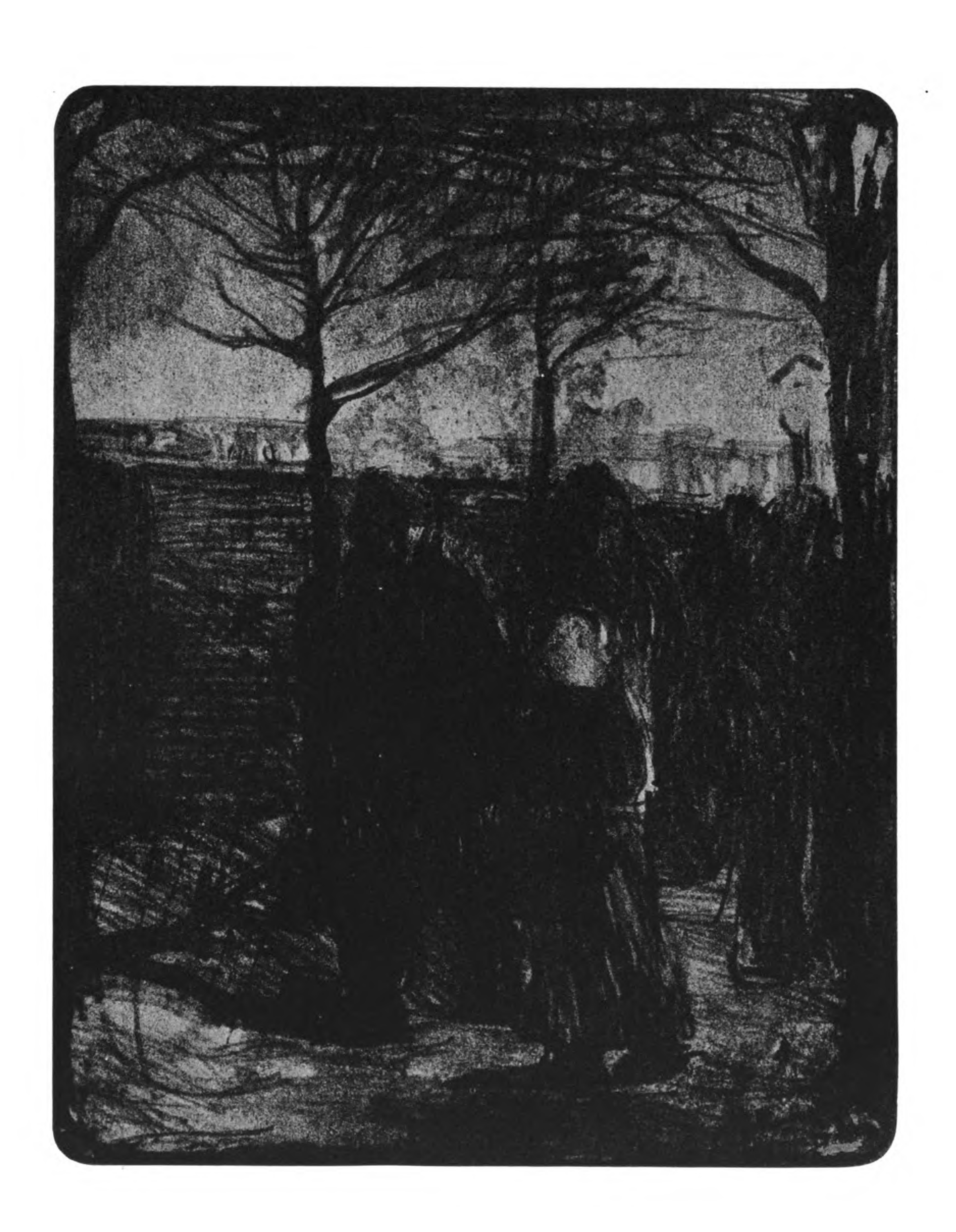
Nur einmal kam ein Tag, da brach es alle Ketten, da ertränkte es in einem Meer von rotem Blute all das alte Unrecht, da begehrte es Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit für sich. Zum ersten Male begriff es da, daß

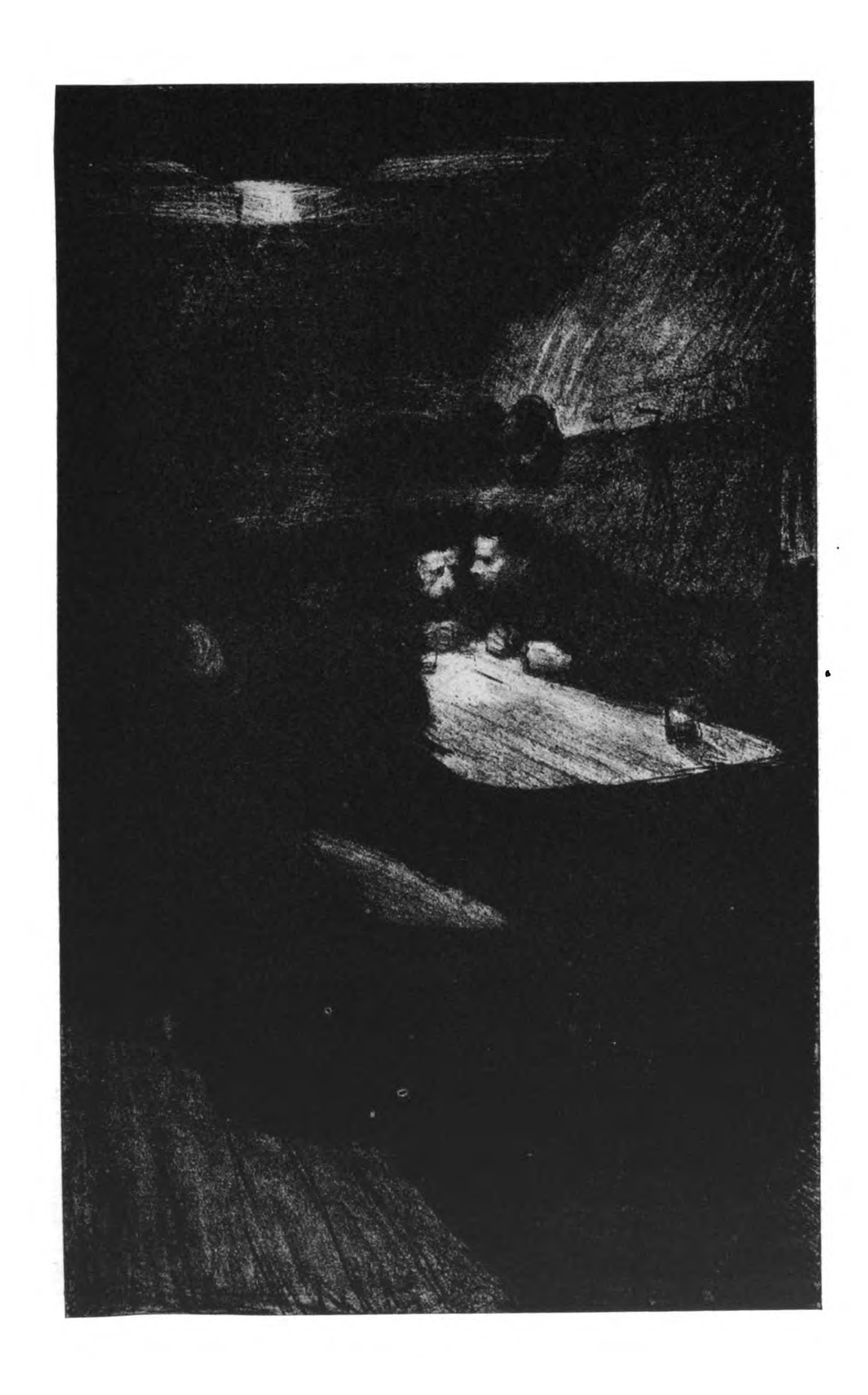


es Menschenrechte gebe, die niemand verletzen dürfe, daß auch ihm die Sonne, der Himmel, Wald, Wiese, Feld und ein eigenes Leben gehöre. Und sein wilder Freudenschrei drang überall hin, wo es elende und bedrückte Menschen gab, und ließ sie bebend aufhorchen.

Das war der Tag der Geburt des seines Menschentums bewußt gewordenen Volks in aller Welt. Seit jenem Tage konnte es nie wieder in die tiefste Knechtschaft fallen. Wie ein verheerender Gewittersturm waren Haß und Empörung über die Erde gebraust und hatten sich, vernichtenden









Blitzen gleich, in Rachedurst und Wut entladen. Aber der blutige Regen hatte auch den Acker getränkt, und wie ein Pflänzlein, das endlich das harte Erdreich durchbrach, sich im Sonnenlichte aufwärtsreckt und breitet, keimte Menschenwürde aus der Krume empor, entfalteten sich die grünen Blätter der Hoffnung.

In freiem Regen und Entwickeln seiner Tüchtigkeiten gebar das Volk aus sich in immer wachsender Zahl die Lehrer und Führer, Propheten und Kämpfer – die Zuversicht und die Gewißheit. Mit weckendem Klange riefen seine Dichter es auf die Schanze, die Künstler zeigten ihm im Spiegel ihres Schaffens seine harten Mühen. Seher und Herolde, wachten sie und kündeten. –

Propheten und Seher, Kämpfer und Lehrer des Volks, aus dem sie kamen, sind auch die beiden Künstler, deren Schaffen dieses Buch bezeugt.



Mahnend und werbend führen sie uns zu den Ärmsten unsrer Tage, unsern Brüdern und Schwestern, und zeigen uns die Wunden und Schwären an Leib und Seele.

Käthe Kollwitz, Heinrich Zille - schon beim bloßen Klange dieser Namen schlägt das Herz in uns schneller, fühlen wir die Nähe des Bluts und fühlen nagende Verantwortlichkeit. Ihre Kunst gibt dem besten Empfinden im Menschen Ausdruck: dem Mitleid. »Der mitleidigste Mensch«, schreibt Lessing einmal, an seinen Freund Nicolai, »ist der beste Mensch, zu



allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidiger macht, macht uns besser und tugendhafter.«

* *
*

Im altersgrauen Königsberg, der Stadt des nüchtern strengen Pflichtbewußtseins Kantscher Prägung, aber auch der sinnlichsten Pietisterei, wie sie im mystischen Dunkel des »Seraphinenhains« erblühte, stand Käthe Kollwitz-Schmidts Wiege. Tief religiöse Menschen die Eltern. Der Vater,

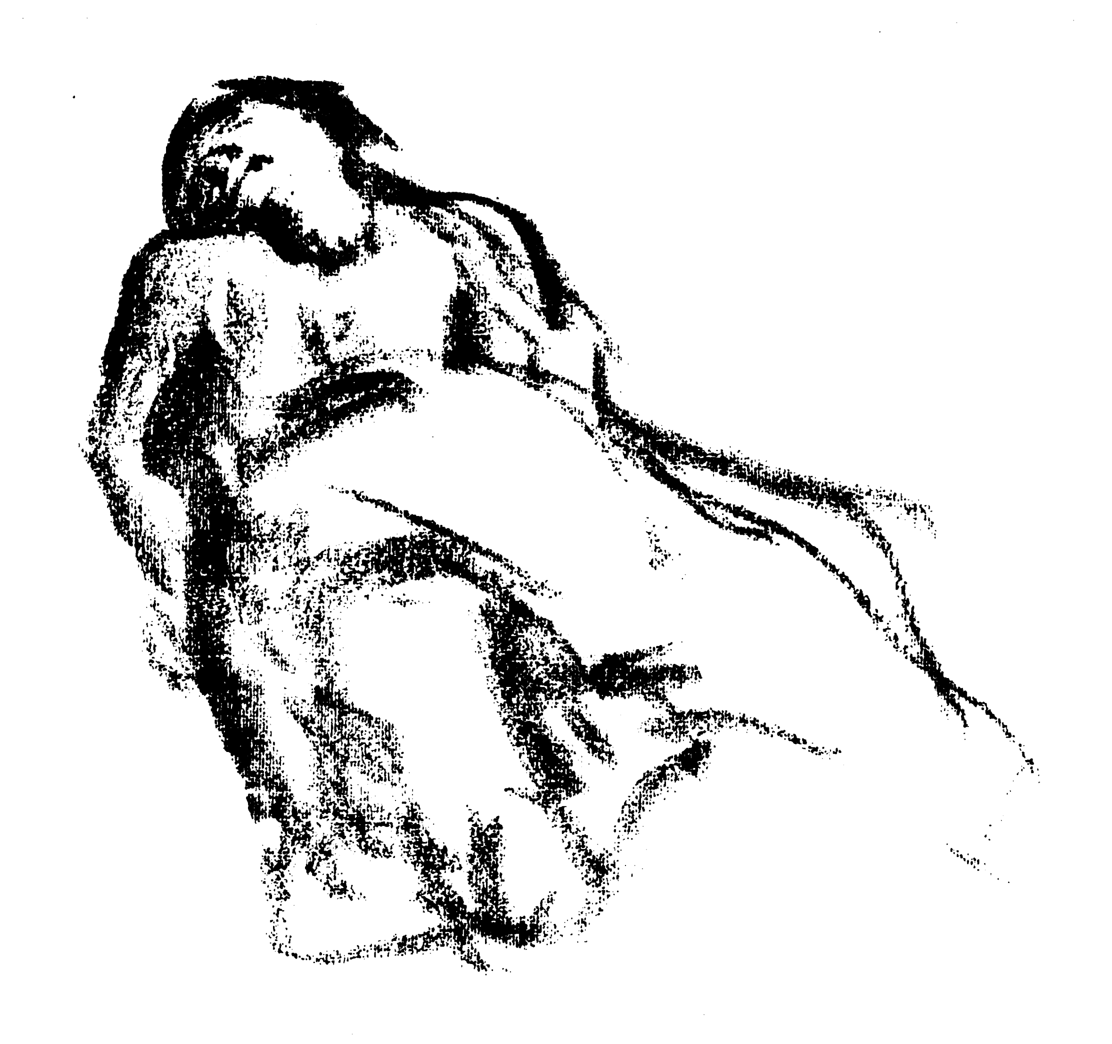


engsten Verhältnissen entstammend, durch fremde Guttat nur zum Studium gelangt, geht, ethisch reif geworden, nach jenem Wort der Russen wieder »ins Volk«, als er erkannte, daß er es mit seinem Menschengewissen nicht vereinen könne, im Preußen Friedrich Wilhelms IV. Richter zu sein. Der Referendar Karl Schmidt wird Maurer, lernt von unten auf das Handwerk und führt, endlich Meister geworden, als Gattin Käthe Rupp heim, die Tochter jenes Julius Rupp, der, aus den gleichen Gewissensnöten heraus, sein gesichertes Pfarramt des Königsberger Garnisonpredigers aufgegeben hatte und 1846 Sprecher der von ihm dort gegründeten »Freien Gemeinde« geworden war.

Versetzen wir uns einmal im Geiste für einen Augenblick in jene frühen Tage der Regierung Friedrich Wilhelms IV. zurück.

Der »schlechteste aller preußischen Könige«, wie ihn Varnhagen v. Ense genannt, ein »Romantiker auf dem Throne«, wie ihn Hans Leuß charakterisiert, hatte dieser als Kronprinz so völlig falsch eingeschätzte Hohenzoller gleich bei der Huldigungsfeier in Königsberg seiner autokratischen Neigung in unverhohlenem Trotze gegen die Stände deutlich Ausdruck gegeben. Daß unter einem so reaktionären Herrscher, der sein Gottesgnadentum und seine Unfehlbarkeit bei jeder Gelegenheit betonte, die pietistisch-orthodoxe Partei ihre vermeintlichen Ansprüche auf Alleinherrschaft in der Kirche mit allen Mitteln durchzusetzen trachtete, ist ohne weiteres verständlich. Aber ebenso





verständlich ist es auch, daß sich gegen diese jede Vernunft und individuelle Freiheit im Keime zu ersticken bemühte kirchliche Richtung überall eine von Jahr zu Jahr wachsende Gegnerschaft erhob, die im Volke den bezeichnenden Namen der »Lichtfreunde« erhielt. Angesichts der Wetterzeichen des sich ankündenden Revolutionssturmes mußte die Regierung freilich den »Freien Gemeinden« wohl oder übel wichtige Zugeständnisse machen: sie erlangten 1847 das Recht freier Religionsübung. Kaum aber war die Volkserhebung als gescheitert zu betrachten, so ging man von neuem mit schärfsten Mitteln gegen die Lichtfreunde vor. Ihre Versammlungen wurden überall verboten,



in Königsberg mehr als hundertmal im Jahre 49 polizeilich auseinandergetrieben. Es erinnert an die Zeit des Sozialistengesetzes, vergleicht Alfred Kuhn, wenn man von all den Prozessen, Schulschließungen, Predigerverhaftungen und Landesverweisungen damals liest.

Auch Julius Rupp mußte seinen Bekennermut schwer büßen. Von 1850 bis 1854 war er wiederholt im Gefängnis. »Aus Gründen allgemeinen Staatswohls« wurden seine philosophischen und literarischen Vorlesungen an der Universität verboten. Sein Werk liegt heute, eine Reihe stattlicher Bände füllend, vor uns. Es zeigt uns einen freien, pflichtbewußten, vom

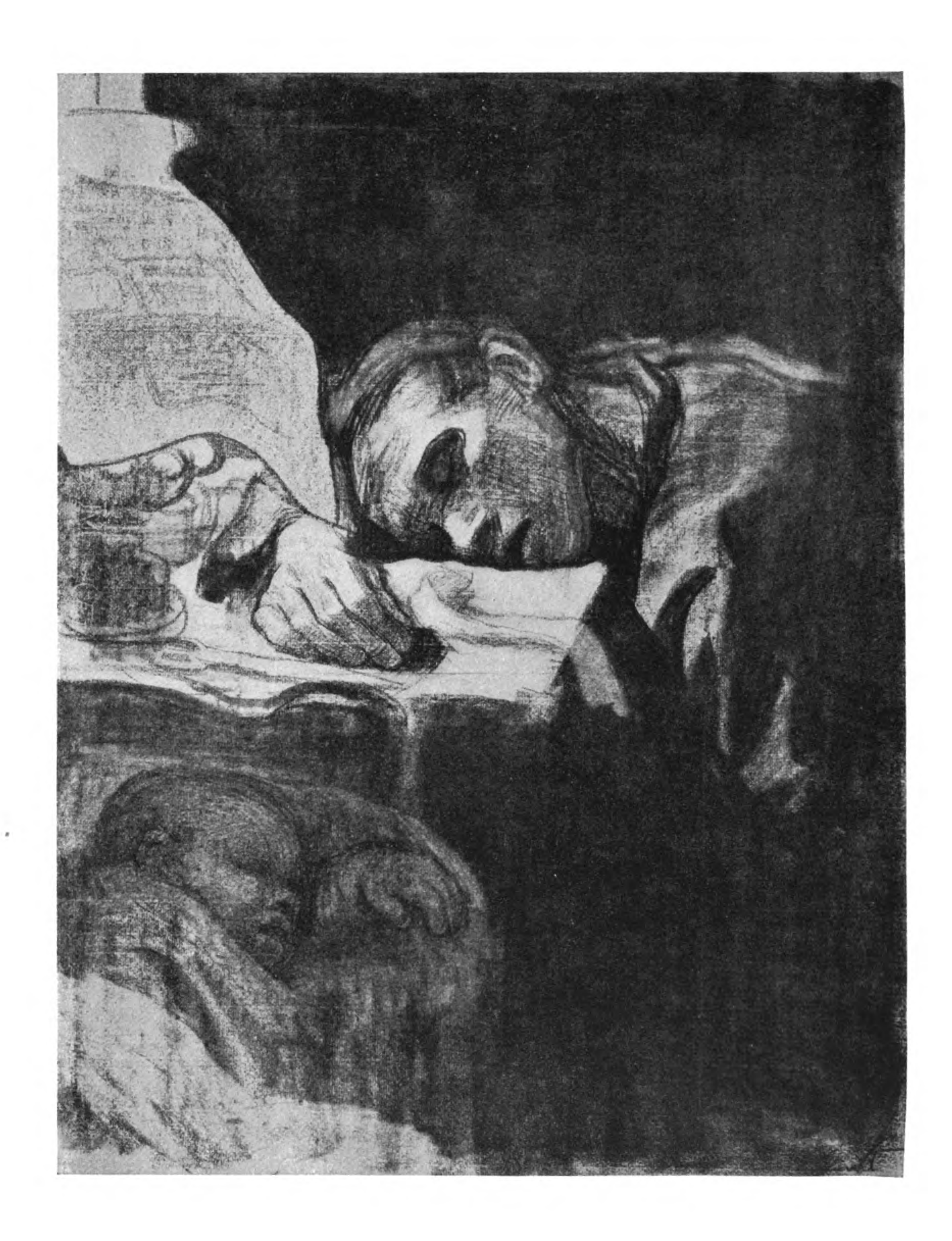
Geiste des Urchristentums erfüllten, gütigen Menschen und einen scharfen, selbständigen Denker. Ein Wort aus seinem Tagebuch will ich hier hinsetzen, das seine Lebensauffassung charakterisiert, und weil es in der Enkelin gleichsam gefühlte Verpflichtung und lebendige Wahrheit geworden ist. »Jede Gabe«, lautet es, »ist eine Aufgabe.« Rupps Nachfolger im Sprecheramt der Freien Gemeinde wurde Karl Schmidt.

In solcher fast an die Strenge und den Glaubenseifer der Puritaner erinnernden Atmosphäre wuchs Käthe Schmidt heran. Zwar jene Kämpfe und Verfolgungen hat die am 8. Juli 1867 Geborene nicht miterlebt. Allein, die Schatten des Vergangenen lagen auf Eltern und Großeltern. Ein durch nichts zu verwischender Lebensernst war ihnen aufgeprägt, freilich auch Verständnis für jede Not und Mitempfinden der Leiden andrer tief ins Herz gedrungen. »Ich werde nie vergessen,« hat mir die Künstlerin einmal erzählt, »wie erschüttert mein Vater war, als er zum ersten Male das Hood-Freiligrathsche ‚Lied vom Hemde' las.«

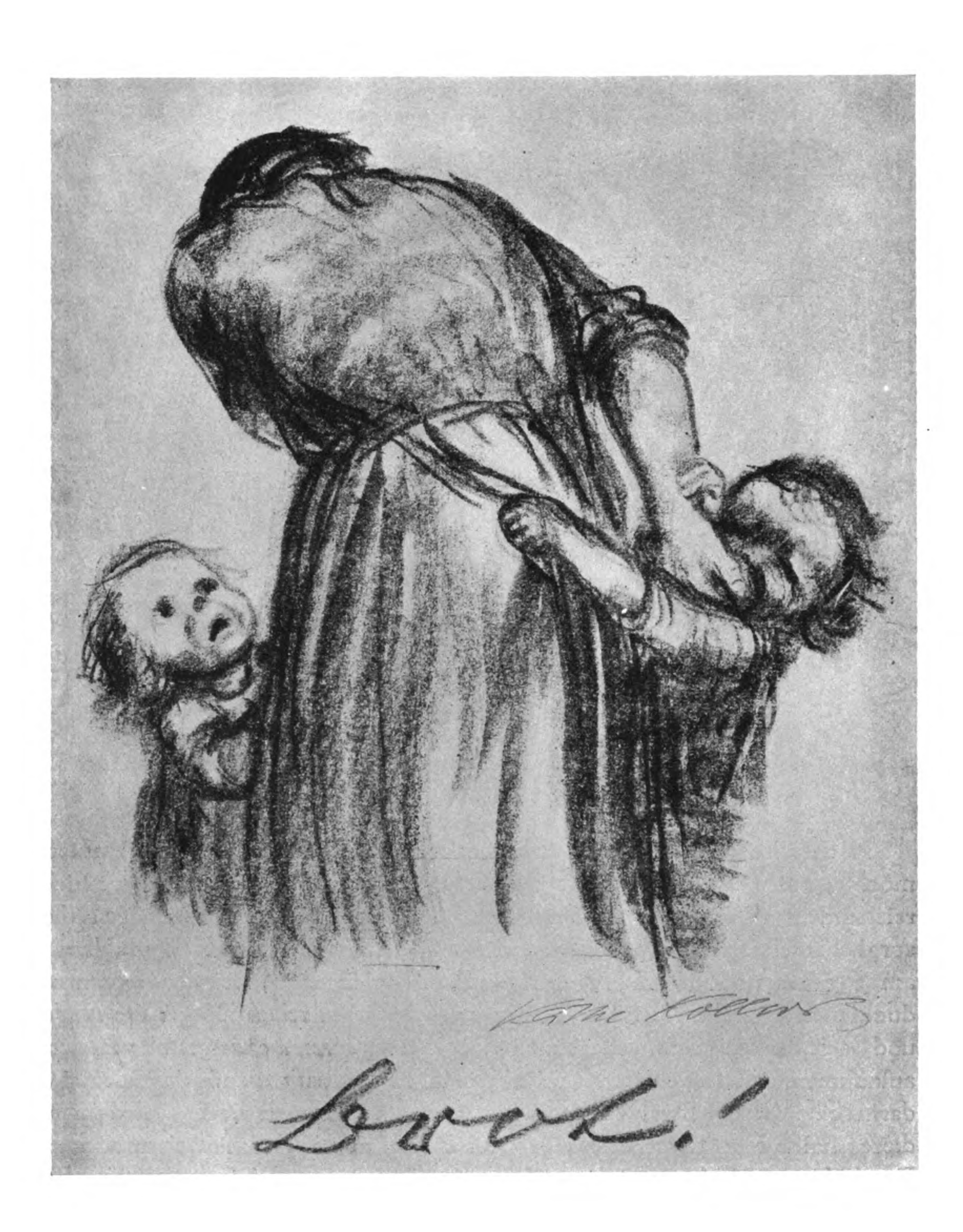
»Mit Fingern mager und müd,
Mit Augen schwer und rot,
In schlechten Hadern saß ein Weib
Nähend fürs liebe Brot.
Stich! Stich! Stich!
Auf sah sie wirr und fremde;
In Hunger und Armut flehentlich
Sang sie das Lied vom Hemde.

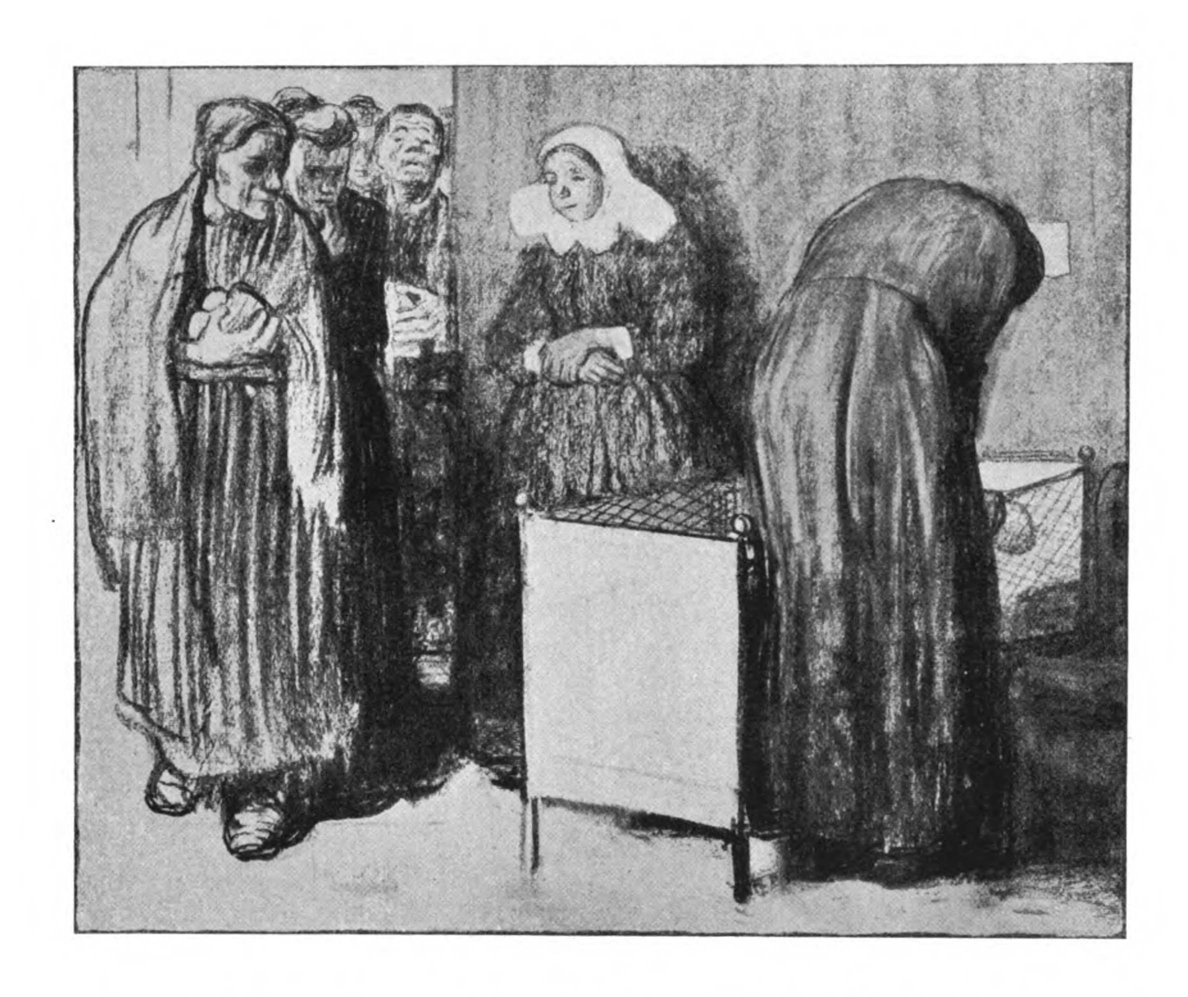
Schaffen – Schaffen – Schaffen,
Bis das Hirn beginnt zu rollen.
Schaffen – Schaffen – Schaffen,
Bis die Augen springen wollen.
Saum und Zwickel und Band,
Band und Zwickel und Saum –
Dann über den Knöpfen schlaf ich ein
Und nähe sie fort im Traum. . .«

Besser, als es irgendwelche Schilderung vermöchte, lassen uns diese Verse und die Mitteilung der Künstlerin dazu die Wesensart des Vaters erkennen, geben sie uns ein Bild der warmen Menschlichkeit, die das Leben in seinem Kreise erfüllte.






Brot!



Nackte Lebensnot, wie man aus ihren herben Zeichnungen vermuten möchte, hat die Künstlerin nie erfahren. Der Vater hatte es längst zu hinreichendem Wohlstand gebracht und konnte so seinen vier Kindern die sorglichste Erziehung geben. Man wohnte in einem geräumigen Hause am Pregel, und die auf dem Flusse dahingleitenden, schwerbeladenen, dunklen Ziegelschiffe sind eines der ersten rhythmischen Bilder, die Auge und Seele der früh schon die künstlerische Anlage verratenden Käthe in sich aufnahmen. Zwischen den beiden Höfen des Hauses stand ein Gebäude, darin eine Gipsgießerei betrieben wurde. Das Formen und Gießen hier, dieses halbe Künstlerschaffen, gab der Phantasie der Schmidtschen Kinder Beschäftigung und mannigfache Anregung. Dazu kam, daß die Mutter, die ein freundliches Zeichentalent besaß, in Mußestunden manch reizvolle Kopie



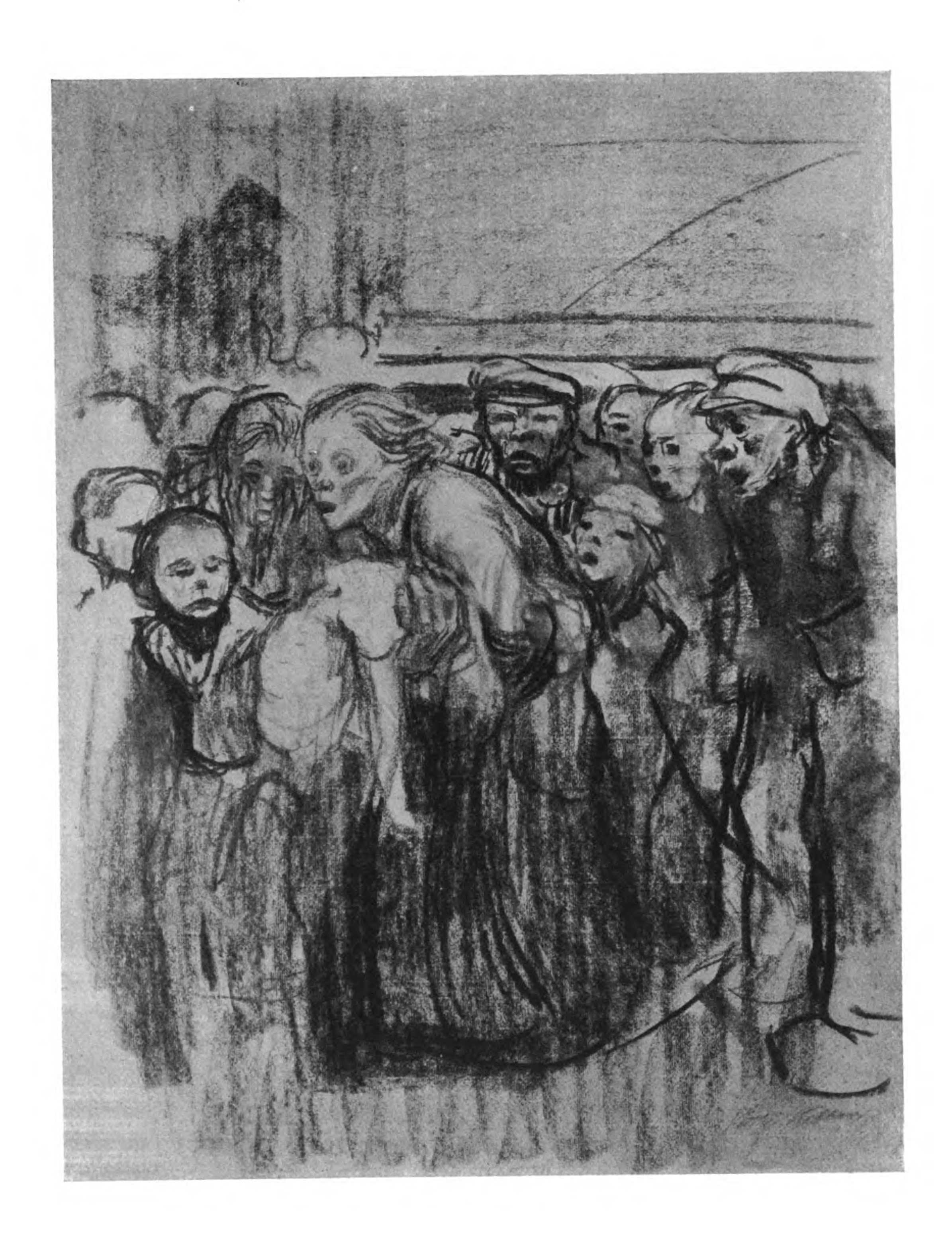
nach guten Meistern schuf. Kein Wunder also, daß die Kinder zeichneten und formten, und als in solchem Spielen die starke Begabung Käthes immer deutlicher wurde, ließ der Vater ihr besondern Zeichenunterricht geben.

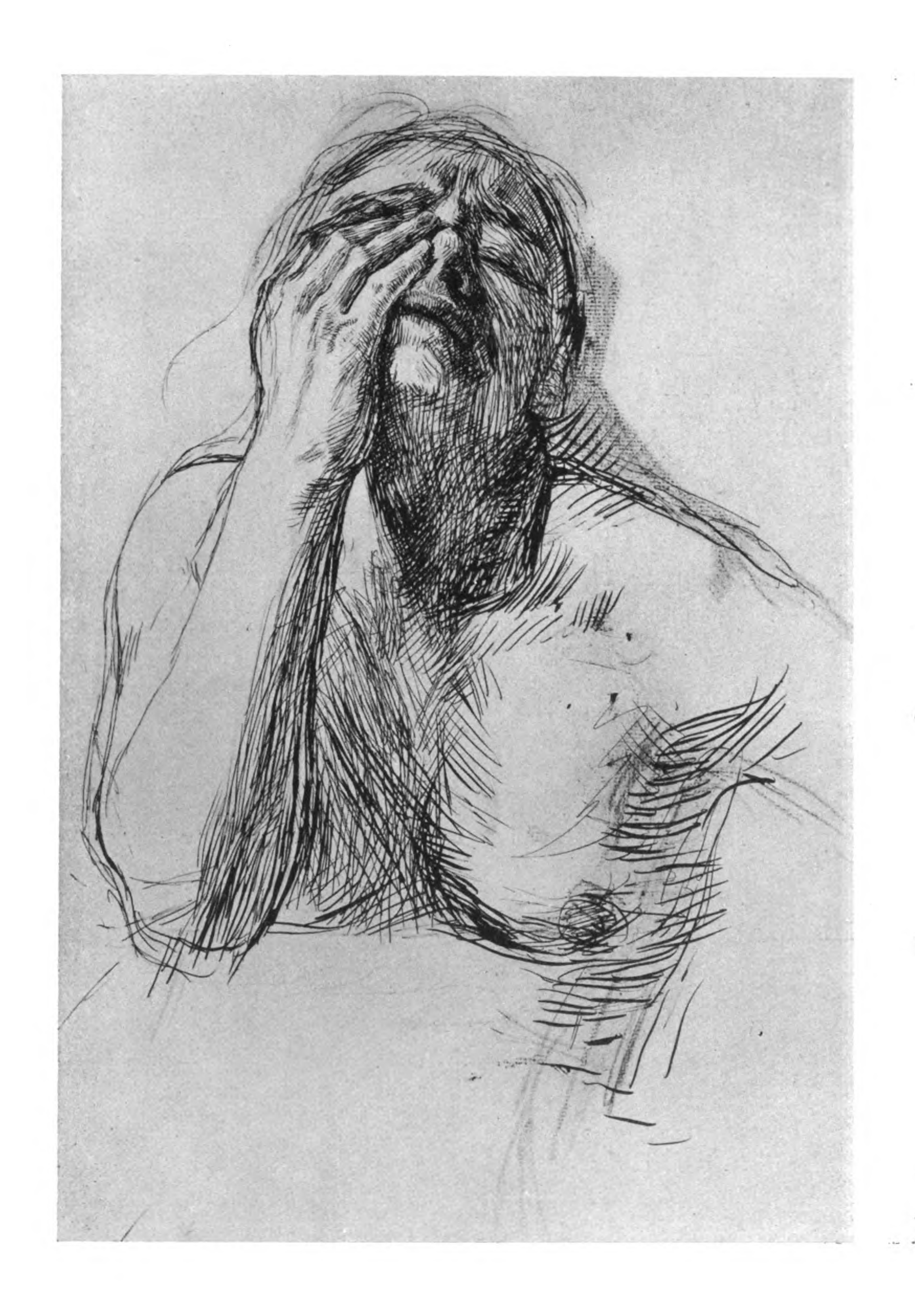
Königsberg war an bildenden Künstlern nicht sonderlich reich. Das vierzehnjährige Mädchen kam zu dem Kupferstecher Mauer, einem braven, verständigen Handwerker in seinem Fache, der sie nach Gips zeichnen ließ und sie später auch in die Technik des Radierens einführte. Er hatte bald nichts mehr zu lehren, und da der Bruder Käthes in Berlin studierte, entschloß sich der Vater, auch die siebzehnjährige Tochter dahin gehen zu lassen.

Sie kam zu Stauffer-Bern, der die Zeichenklasse in der Künstlerinnenschule leitete, und damit zu dem rechten Manne für ihr Streben. Der Schweizer gab, was er als Lehrer zu geben vermochte, und die Schülerin, der es bitter ernst ums Lernen war, machte beim Zeichnen nach dem lebenden Modell rasch bemerkenswerte Fortschritte. Als sie Stauffer einmal eine Zeichnung zu den Freiligrathschen »Auswanderern« zeigte, die sie in Königsberg schon ausgeführt, meinte der lobkarge Künstler: »Das ist ja wie von Klinger.«

In der Tat hat Klinger, der als Radierer, wie Lichtwark sich einmal etwas burschikos ausdrückt, »der Natur wieder direkt zu Leibe ging«, nachmals auf die werdende Künstlerin außerordentlich tief gewirkt. Ihr lag auch ganz besonders das Symbolische, dieses über das rein wirkliche Einzelne Hinausgehen, dieses das Konkrete ins Abstrakte Erheben, das in Klingers Wesen wurzelt, und so haben seine »Intermezzi« (Ein Leben, Eine Liebe, Vom Tode) auf sie, wie sie selbst bekennt, den stärksten Eindruck gemacht. Zugleich aber hat sie sehr bald schon trotz aller Ehrfurcht vor solchem großen Können für sich die Klippe zu vermeiden gewußt, die in dem sozusagen Übersichtigen des Zeichners und Radierers Klinger und seiner engeren Gefolgschaft, in diesem jedes Fältchen, jedes Fleckchen getreulich Wiedergeben und darüber gelegentlich Charakteristischstes, die Tiefe, das Seelische Übersehen lag.

Als das vom Vater bewilligte Berliner Studienjahr abgelaufen war, ging Käthe Schmidt nach Königsberg zurück. Stauffer fragte zwar beim Vater an, ob er ihm die Tochter nicht noch ein weiteres Jahr zur Ausbildung in seiner Klasse belassen könnte; dem stellten sich aber Hindernisse entgegen, und als sie überwunden, war Karl Stauffer nach Florenz gegangen, die dunkle Bahn seines bittren Menschenschicksals zu vollenden. So blieb denn die







Künstlerin zunächst in Königsberg und begann zu malen: Porträts, Hafenarbeiter, Arme-Leute-Milieus. Ihr Lehrer bei dem Übergang vom Stift zum Pinsel wurde Emil Neide, dessen theaterhaft kitschige »Lebensmüde« damals durch alle Ausstellungen wanderten. Er konnte der so Wesensandern nichts Bestimmendes geben, und so ließ sie der einsichtige Vater nach München zu Herterich gehen.

Im Kunstleben Münchens wehte damals eine freiere Luft als an allen übrigen Kunststätten Deutschlands. Hier hatten schon 1879 die französischen Impressionisten ihren entscheidenden Sieg errungen; hier zeigte im ersten Studienjahre Käthe Schmidts die Internationale Kunstausstellung, daß die deutsche Kunst hinter der aller andern Völker in der Aufnahme modernen Lebens und der Durchführung der neuen Farbenanschauung weit zurückgeblieben war. Hier schuf Fritz v. Uhde, fast seit einem Jahrzehnt schon bestrebt, »von der ewigen braunen Ateliertunke loszukommen«, und über die Impressionisten hinaus, die »nur eine neue Formel wollten, so etwas wie Seele in das Bild zu legen« bemüht. Hier schufen – um nur noch ein paar Namen zu nennen und damit ein neues Werden zu kennzeichnen – ein Gotthard Kuehl, ein Max Slevogt, Leopold v. Kalckreuth, Hans v. Bartels, ein Otto Eckmann und Peter Behrens.

Für eine Weile hatte die Jugend Käthe Schmidts dort in einem Kreise Gleichgesinnter volles Genügen. Man kam in einem »Komponierklub« zusammen, träumte Größtes und war des Erreichten froh. Aber für ein so schwerblütiges, norddeutsches, weit über die Jahre gereiftes Menschenkind war das zu bohememäßig Leichte und Phäakenhafte der Isarstadt doch auf die Dauer nicht das innerlichst Ersehnte. Dazu kam, daß die junge Künstlerin mehr und mehr zu empfinden begann, wie die Zeichen- und Griffelkunst, nicht aber die Malerei ihr eigenstes Schaffensgebiet sei.

So finden wir sie denn 1890 zunächst wieder daheim in Königsberg, wo sie nunmehr ein Atelier hat, von neuem vor allen die »kleinen Leute« zeichnet, das Hafenviertel studiert. »Es war eigentlich, oder wenigstens nicht bewußt, durchaus nicht das Soziale,« hat sie mir einmal etwa gesagt, »das mich schon damals dazu trieb, gerade diese Menschen immer wieder zu zeichnen. Ich hatte vielmehr an ihnen eine rein ästhetische Freude. Solch ein Hafenarbeiter ist in der Durchbildung seines Körpers schön. Solch eine Arbeiterfrau zeigt mir von ihrer Gestalt und ihrem Wesen viel mehr als die durch Konvention überall in ihrem Tun und Lassen eingeengte Dame. Sie







zeigt mir ihre Hände, ihre Füße, ihre Haare, sie läßt mich durch das Kleid den Körper sehen; sie gibt sich auch in ihren Gefühlsäußerungen viel unverhüllter.«

Das Jahr 1891 sollte für Käthe Schmidt eine besondere Bedeutung erlangen. Sie heiratete den jungen Arzt Karl Kollwitz, dem sie sich schon längst versprochen hatte und der im Jahre vorher von Königsberg nach Berlin übersiedelt war. Kollwitz, in seiner ganzen Lebensauffassung mit der Künstlerin harmonierend, ein rechter Menschensucher und ein wahrer Arzt der Armen, hatte sich im Norden Berlins, fast an der Grenze der Weltstadt damals, mitten unter den Ärmsten niedergelassen. Noch heute wohnt Käthe Kollwitz mit ihrem Gatten hier in der Weißenburger Straße, in demselben Hause, das noch ganz nüchtern graues, winkliges, altes Berliner Mietshaus ist. Und doch: aus diesem wahren Heime ging die reife Künstlerschaft, ging der Ruhm der »Käthe Kollwitz« hervor; hier schuf sie die meisten jener Werke, die ihr für alle Zeiten einen Platz in der Kunstgeschichte und, was noch mehr wiegt, eine dauernde Stätte im Herzen der Menschheit sichern.

Als sie den Ehebund geschlossen, riet ihr der Vater, hinfort nur Frau und Mutter zu sein, nicht mehr zu zeichnen und zu malen. Trotz aller Schwierigkeiten versuchte sie dennoch Mutterpflichten und Künstlerschaffen zu vereinen: die »Gabe« drängte, sich zur »Aufgabe« zu erfüllen.

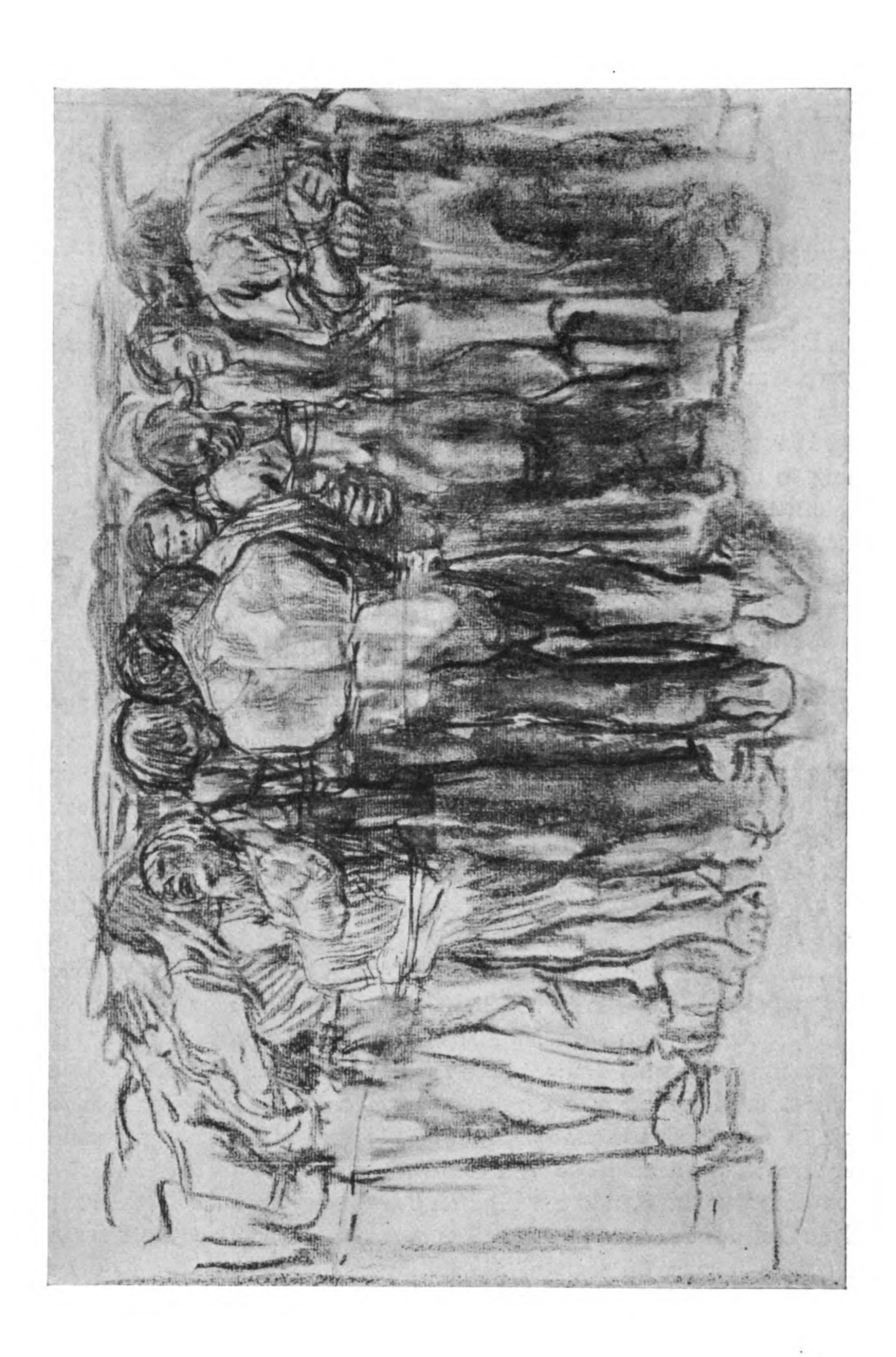
Unter den ersten Werken der nunmehr beginnenden Schaffensperiode waren die dem Vater zum siebzigsten Geburtstage gewidmeten Blätter des »Weberaufstandes«. Sie hat sie ihm selbst nach Rauschen gebracht, wo das greise Paar den Sommer zu verleben pflegte. »Die Mutter war im Garten,« hat mir die Künstlerin das erzählt, »und der Vater lief in der hellen Freude seiner Überraschung, die Bilder in der Hand, ums Haus herum, die Mutter rufend: ‚Sieh nur, was die Käthe gemacht hat!‘« Den Ruhm, der der Tochter aus diesem ersten größeren Werke erwuchs, hat Karl Schmidt leider nicht mehr erlebt.

Entdeckt wurde Käthe Kollwitz freilich schon im Jahre 1893, und der Entdecker und Herold der Künstlerin war der damalige Kunstkritiker der Barthschen »Nation«, Dr. Julius Elias.

Jenes Jahr vereinigte zum ersten Male die von der offiziellen akademischen Jury abgewiesenen »Modernen«, den »Verein der XI« und seine Gefolgschaft, in einer Sonderausstellung, die in trotziger Kampfansage sich

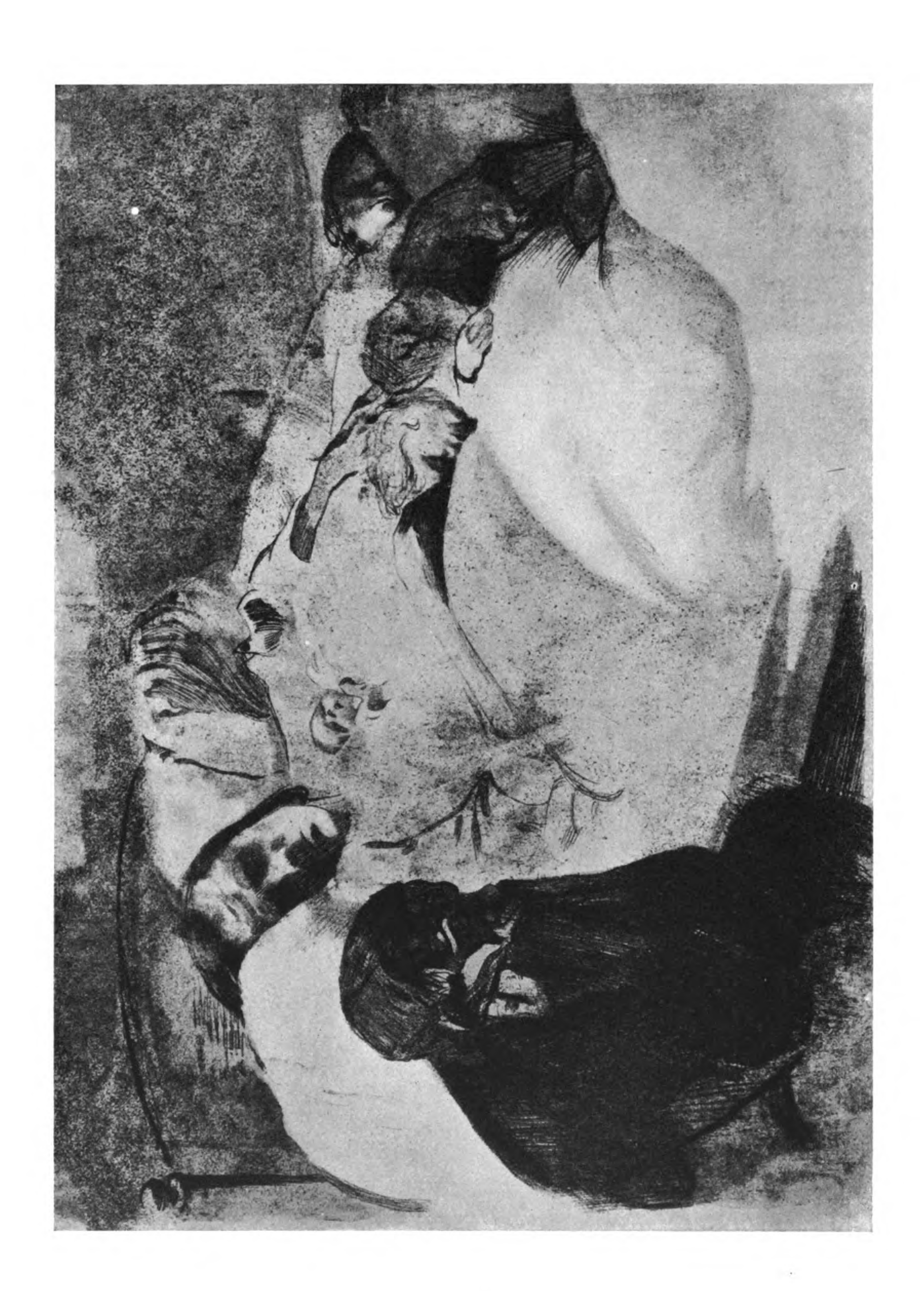






dicht neben dem Moabiter Glaspalast in der damaligen »Hohenzollern-Galerie« aufgetan hatte. Der revolutionäre Norweger Edvard Munch war Banner und Mittelpunkt dieser »Freien Kunstausstellung«; Ludwig v. Hofmann hatte das Plakat entworfen. Hier also hatte Käthe Kollwitz zwei Pastelle und eine Radierung ausgestellt. Ludwig Pietsch, der kritische Kunstpapst Berlins, übersah die Werke vollständig und leitete später, als ein Hinweggehen über dieses ernste Schaffen nicht mehr gut möglich war, einen Bericht über die Kollwitz und ihr nacheifernde Kunstjüngerinnen zu ungewolltem Ergötzen dieser mit dem Faustzitate ein: »Geht es zu des Bösen Haus, das Weib hat tausend Schritt voraus.« Elias aber, der mit seiner Heroldsfanfare zunächst vereinzelt blieb, erklärte in eingehender Würdigung in der »Nation« und der »Freisinnigen Zeitung«: »Fast allen Betrachtern ist das entschiedene Talent einer jungen Frau entgangen, die den Schimpf der ersten Abweisung um so leichter wird ertragen können, als sie einer reichen Künstlerzukunft sicher sein darf... Frau Kollwitz empfindet sehr einfach und intensiv die Natur, in klaren, runden Eindrücken, und sie liebt die unbestimmten Zeiten und tiefe, flockig wohlige Farben. Ein sehr ernstes Kunstbemühen.« Überliest man heute die eigenen Aufzeichnungen in den alten Blättern wieder, schrieb er fünfundzwanzig Jahre später, so kommen sie einem abgegriffen und simpel vor; solche Bewertungsform ist inzwischen Gemeingut geworden. Damals aber war im Berliner Zeitungswald dieser Ton etwas Neues, und er wurde von den Pietsch und Rosenberg für Gehirnparalyse erklärt.

Ein literarisches Erlebnis des gleichen Jahres gab der Künstlerin den Plan für ihren ersten Zyklus von Radierungen: am 26. Februar hatte die »Freie Bühne«, deren Kreise sie durch ihren Bruder Dr. Conrad Schmidt nahe stand, Hauptmanns »Weber« aufgeführt. Käthe Schmidt hatte Gerhart Hauptmann in ihrem Berliner Wiederkunftsjahre kennengelernt. Sie war mit der Schwester zum Dichter hinaus nach Erkner gefahren. Dort wohnte Hauptmann im letzten Hause, schon halb im Walde. »Gerharts Arbeitszimmer«, schildert Bölsche einmal, »verriet damals noch ganz den Bildhauer in den großen Gipsabgüssen und eingerahmten Photographien mit einer überwältigenden Fülle von reinem Weiß. Nächtlicherweise stiegen Diebe über den Zaun, und die Figuren des ‚Biberpelzes' bewegten sich im Halbdunkel um das verwunschene Landhaus.« An schönen Sommerabenden aber saß man im Garten, der für den Blick unmittelbar in die rote





Erikaheide und das tiefe Schilfgrün melancholischer märkischer Wasser überzugehen schien. Hauptmann las aus Shakespeare vor, man sprach von Zola und Ibsen. »Frisch wie eine Rose im Tau, ein anmutiges, kluges Mädchen, das, in tiefer Bescheidenheit, freilich von Künstlerberufung nichts sprach, noch merken ließ«, hat Hauptmann Käthe Kollwitz einmal geschildert. Es gibt aus dieser Zeit ein Bild von ihr, das ein merkwürdig ernstes, junges Gesicht mit großen, forschend fragenden Augen und herb geschlossenem, schmalem Munde zeigt, ein Antlitz, das man nie mehr vergißt, und das sich, kaum verändert, nur ein wenig härter und entschlossener geworden, in den Zügen des Selbstporträts erhalten hat, das die nun siebenundfünfzigjährige Künstlerin auf Stein gezeichnet hat.

An jenem Februarabend 1893 saß also Frau Dr. Kollwitz im Deutschen Theater, und das unbehilflich stammelnde Klagen und Anklagen der Hauptmannschen Gestalten, die Not und Verzweiflung dieser Baumert, Ansorge und Hilse drang ihr ins Herz und rief da wohl das dämmernde Erinnern wach an jenes »Lied vom Hemde« aus den Kindertagen und ward ihr im innern Miterleben greifbare Wirklichkeit, die »Aufgabe«. Fast vier volle Jahre hat die Künstlerin mit dem Stoffe gerungen; erst im Winter 97/98 traten die sieben Blätter des »Weberaufstandes« (S. 14) ans Licht.

Was sie hier gibt, geht weit hinaus über das auf die schlesische Heimat Begrenzte und Literarische des Hauptmannschen Dramas, ist viel elementarer, viel tiefer erlebt, Blut von ihrem Blute. Elias, dem sie in dankbarer Gesinnung zuerst dieses wundervolle Werk zur Beurteilung vorlegte, hat mit feinstem kritischem Verständnisse erkannt, was diesen »von einer festen, starken, gesunden Hand der furchtbaren Wirklichkeit abgerungenen Visionen, diesen ganz unfanatischen, menschlich-klaren, mit schlichter, fast nüchterner Schrift hingesetzten Blättern« die besondere Größe gibt: aus diesen Schöpfungen leuchtet durch alle Gegenwartstragik hindurch ein starker Zukunftsglaube, die Gewißheit des endlichen Sieges reiner Menschlichkeit. Eben dieser heimliche Glanz liegt über allem, was Käthe Kollwitz geschaffen hat, gibt ihren Werken die eigene Note und die ragende Größe.

Als der »Weberaufstand« im Sommer 98 in der Großen Kunstausstellung erschien, stellte er alles in Schatten, was sonst dort an Graphik gezeigt wurde. Kein Geringerer als der alte Menzel schlug die Künstlerin für die kleine silberne Medaille vor; Wilhelm II. jedoch, dessen die »ganze Richtung« ablehnendes Kunstverständnis durch das Wort von der »Rinnsteinkunst«

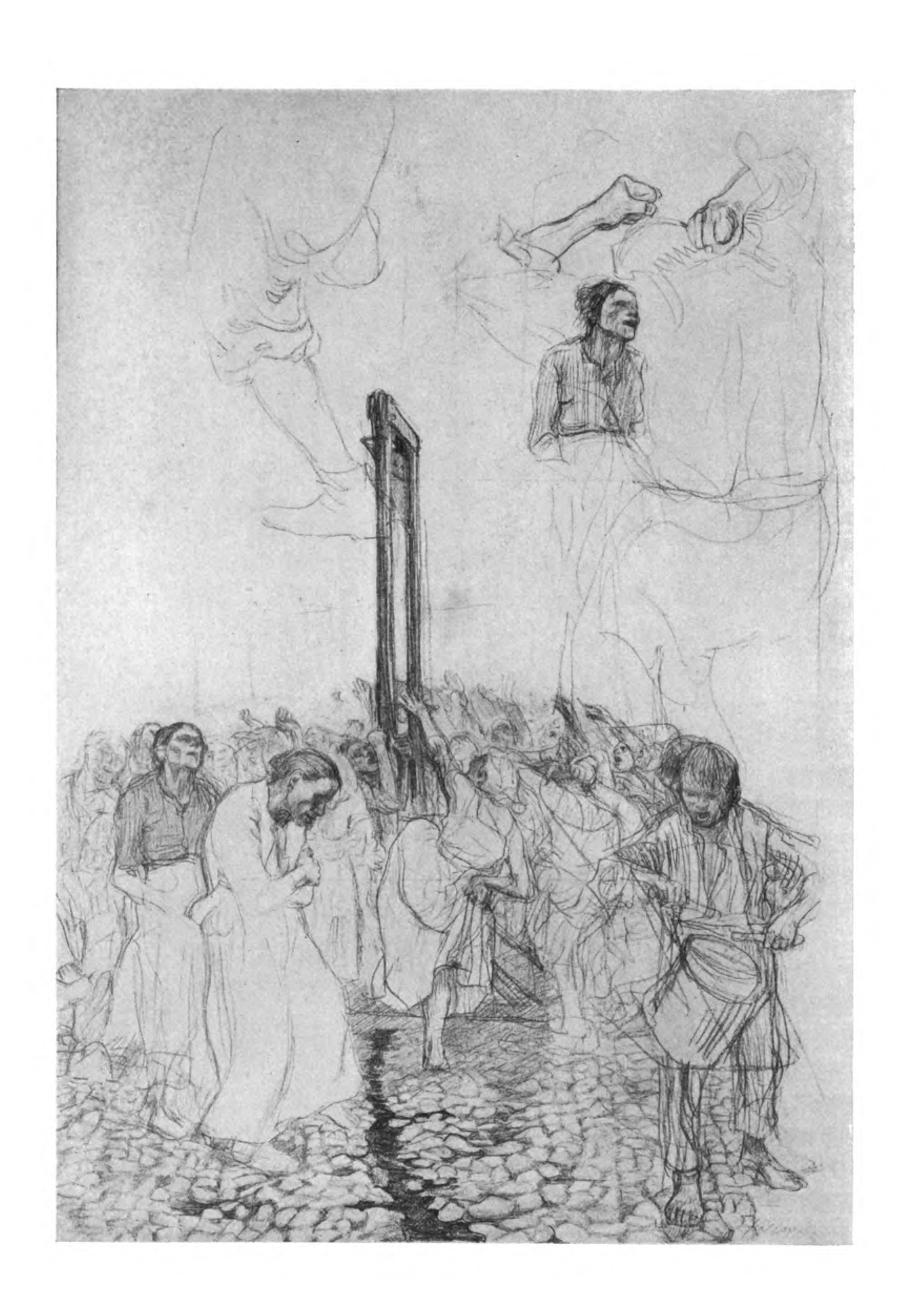




genügend charakterisiert ist, verweigerte die Bestätigung. Auch die Kaiserin, um das hier gleich zu erwähnen, vermochte sich trotz ihrer doch so ausgesprochenen Nächstenliebe mit den freilich wirkliche Armut und wahre Not atmenden Gestalten der Kollwitzschen Schöpfungen niemals zu befreunden. Als 1906 die »Deutsche Heimarbeiter-Ausstellung«, diese Heerschau bittersten Elends, diese erschütternde Anklage gegen die schier unmenschliche Ausbeutung der Allerärmsten, in der alten Berliner Kunstakademie des Besuchs der Landesherrin harrte, ließ diese erklären, sie würde nicht kommen, bevor nicht das von Käthe Kollwitz gezeichnete Plakat (S. 12) entfernt wäre.

Über dem Schaffen am »Weberaufstand« war eine andre, von der Künstlerin ursprünglich wohl auch als Blattfolge gedachte Arbeit in den Hintergrund getreten: jene aus dem tiefen Eindruck, den Zola mit seinen sozialen Romanen (»Germinal« und vor allem »Arbeit«) schon auf die Zwanzigjährige gemacht hatte, geborenen, weit gespannten Pläne eines Zola-Zyklus, der nunmehr nur in einer Radierung zu »Germinal« Gestalt gewann. Einer literarischen Anregung entsprang auch die »Carmagnole« (siehe die nebenstehende Skizze), die auf der Sezessionsausstellung 1901 den durch die Weberblätter begründeten Ruhm der Künstlerin weiter festigte. Jene bekannte, unheimlich eindrucksvolle Schilderung aus den »Zwei Städten« von Dickens gab die Idee. Es ist, wie der englische Dichter malt, »das schauerliche Gespenst einer tollgewordenen Tanztour, zu einem wilden Takt, der einem Zähneknirschen gleicht, in vollstem Sinne ein gefallener Tanz«, den diese Schar verzweifelter, im Blutrausch halb wahnsinniger Weiber: Lumpen und nacktes Fleisch, Wut und Gemeinheit, im Kreise um die Guillotine stampft, und die lang aufgeschossenen, schmalbrüstigen, wie ihre Bewohner verkommenen und siechen Häuser stieren aus tausend stumpfen Fensteraugen auf diese in ihrem Fäulnisdunkel geborene Entmenschtheit.

Vielleicht ist auch der »Bauernkriegzyklus« als Idee auf dem Umweg über Literarisches entstanden. Es liegt nahe, zum mindesten den letzten schöpferischen Antrieb aus der Einfühlung in die Umwelt des Hauptmannschen »Florian Geyer« herzuleiten. Freilich mußte dieser Stoff die Phantasie und Gestaltungskraft der Künstlerin ganz besonders reizen. Hier war ja nicht nur aus Hunger und Sklaverei gezeugtes Elend: durch diese düstre Sinfonie von Leid und Tod ging als heller, gläubiger Cantus firmus, als choralartig sicher führende Oberstimme die fromme Hoffnung auf Erlösung aus Seelen- und Gewissensnöten. Das waren Käthe Kollwitz aus der







Jugendzeit und vom Elternhause her vertraute Klänge, die nun, wie von fernem Echo zurückgeworfen, sich lösen und entbunden sein wollten. Nicht zuletzt deshalb ist der »Bauernkriegzyklus« von so heißem, rotem Blute durchpulst, von so stürmendem, bekennendem und anklagendem Rhythmus erfüllt. In diesen sieben 1903–1908 gewordenen Radierungen (S. 37–39) hat das historisch intuitive Nachschaffen der Künstlerin wohl einen nicht zu übergipfelnden Höhepunkt erklommen; sie stehen an Wucht der Sprache wie technischem Können noch weit über den Blättern des »Weberaufstandes«.

Hätte die Künstlerin uns nichts weiter gegeben als diesen »Bauernkrieg«, den »Weberaufstand« und die »Carmagnole« – sie hätte sich schon damit die Bewunderung der Mitwelt und ein unvergängliches Gedenken in der Kunstgeschichte gesichert. Zur »Käthe Kollwitz« aber, die wir verehren und lieben, ist sie nicht durch diese heroischen, im lebendig gemachten Empfinden vergangener Zeiten wurzelnden Schöpfungen geworden: das ward sie durch jene zahlreichen Blätter, die das Hoffen und Glauben, das Ringen und Verzweifeln unsrer Tage eingefangen und festgehalten haben, jene Blätter, auf denen ein jede Not und alles Elend wie ein Selbsterlebtes mitfühlendes Herz immer wieder bewegliche Klage und glühende Anklage erhebt.

Jeder wahre Künstler ist in seinem Empfinden und Denken unbewußt ein Kind seiner Zeit. Er muß es auch bewußt sein – »il faut être de son temps«, hat das der alte Daumier, selbst solch ein Künstler, einmal ausgedrückt –, wenn er auf sie wirken will. Das hat Käthe Kollwitz früh begriffen.

Mitten im Volke lebend, täglich die Armen und Kranken in ihrer ungeschickten Hilflosigkeit sehend, empfand die Künstlerin immer stärker Mahnung und Berufung. Das hier war ihre Aufgabe: den Stammelnden und Stummen durch die Sprache ihrer Kunst Worte zu geben, aus den ohnmächtigen Klagen der Vielen die eine mächtige Anklage zu ballen. Sie ward nie müde, diese heilige Mission zu erfüllen. Wer immer nur, zu schwach, selbst die Stimme zu erheben, der Kraft ihrer Kunst bedurfte, dem lieh sie in tiefstem, mütterlichem Mitleid ihre Stärke.

So sind die zahlreichen Plakate (S. 9, 18, 24, 25) entstanden, die zumal in dieser schlimmen Nachkriegszeit zu uns in tausend Zungen sprachen, flehten, schrien. Nie ist für mein Empfinden der würgende Hunger ergreifender dargestellt worden als in jenem »Brot!« (S. 25): die Kinder mit aufgerissenen Mäulern schluchzend, schreiend, mit den Händchen in den

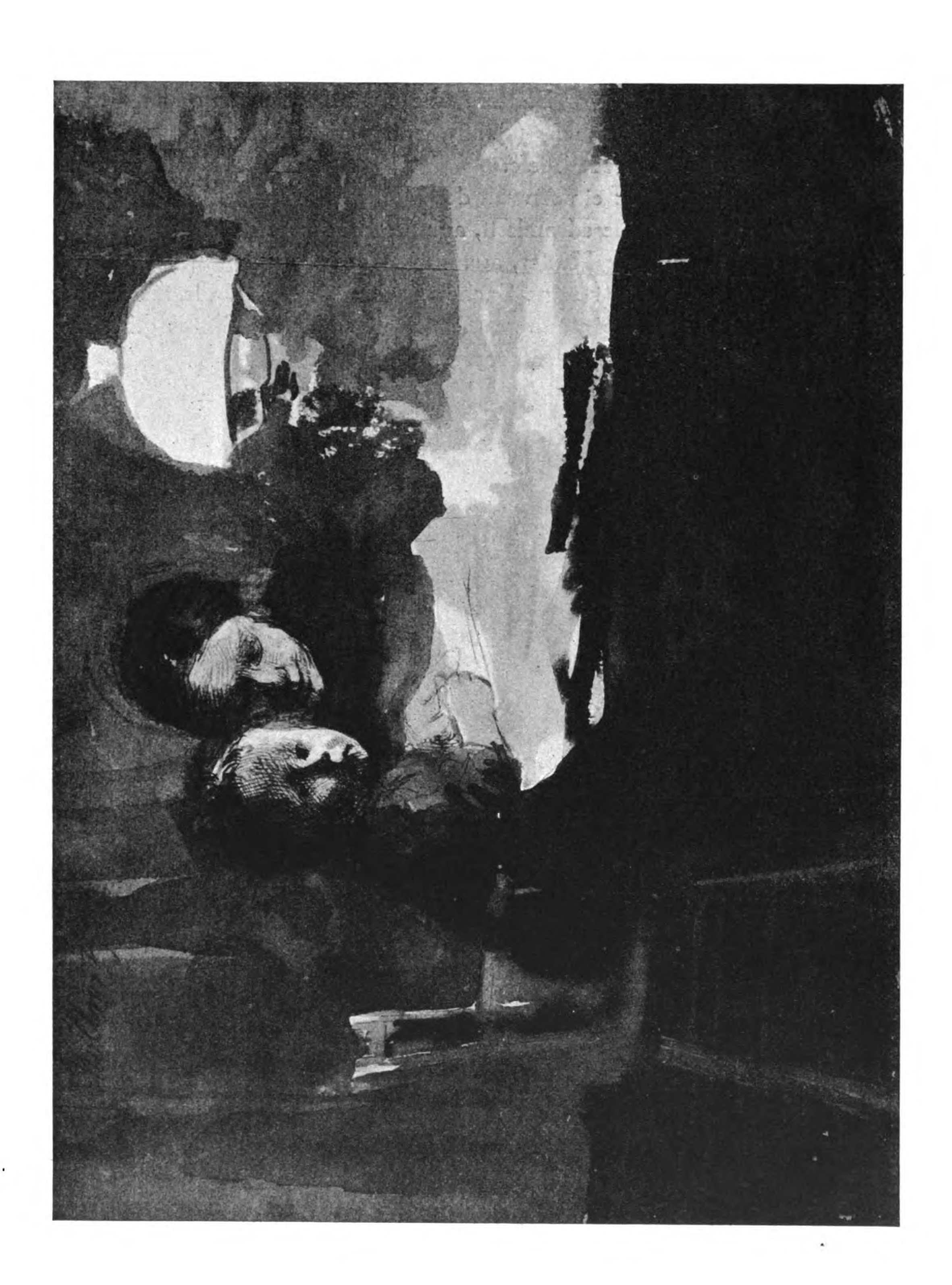


Rock der Mutter wie im Krampf sich krallend, und diese Mutter, die nicht mehr zu helfen vermag, vom Weinen geschüttelt und gebeugt, die Linke gegen das nasse Gesicht gepreßt, mit der Rechten das schon schrill gewordene, ihr das Herz zerreißende Gellen des Kindermundes zu dämpfen suchend. Nie ist stummes, verzweifeltes Klagen beredter gewesen als in jenem Plakat gegen den Wucher (S. 18) mit seinen Müttern und Kindern, die schon zu schwach zum Weinen sind, aus deren großen, hohlen Augen es wie das ergebene Leiden der Kreatur jammert. Wer hat noch so wehe, überirdisch geisternde Blicke gezeichnet wie die des Kindes auf dem Plakat mit den Bettelnden (S. 24)? Wem kommt nicht – vielleicht zum ersten Male! – die ganze Furchtbarkeit des so oft gehörten und darum so trivial gewordenen Wortes »arbeitslos« (S. 41) zu brennendem Bewußtsein, wenn er diesen niedergebrochenen, stumpf zwischen den geballten Fäusten vor sich hin brütenden Vater, diese von letztem Leid verschönte, fast verklärte Mutter mit dem winzigen Säugling und den in den Schlaf geweinten beiden andern Kindern sieht?

Das sind Szenen, die Käthe Kollwitz täglich sah, das ist entsetzliche Wirklichkeit, gemildert noch und in die reine Sphäre echter Kunst erhoben nicht zuletzt durch die tiefe Menschlichkeit, die der Künstlerin bei ihrer Wiedergabe den Stift führte.

Es sind harte, vergrämte, von Arbeit und Leid geprägte, zerfurchte Gesichter, die sie zeichnet; sie haben etwas erschütternd Gleichgültiges, ein Über-alles-Hinaussein in den Zügen. Oft schon die Kinder, die ja keine sorgenfreie Jugend kennen. Wenn sie schlafen, diese armen Kleinen, scheint es, als ob böse Träume sie peinigten, und nur das animalisch Gelöste ihrer Haltung verrät uns ihr Ruhen. Sie ähneln alle einander, diese Menschen, nicht nur im Typus des breiten, grobknochigen slawischen Gesichts mit der aufgestülpten Nase, der ja längst der Typus des Berliner Elends ist: gleiches Schicksal hat sie gleich gestanzt und stumpf gefräst. Das sind nicht mehr Individuen, das ist nur eine Masse, das Volk, der gequälte Mensch.

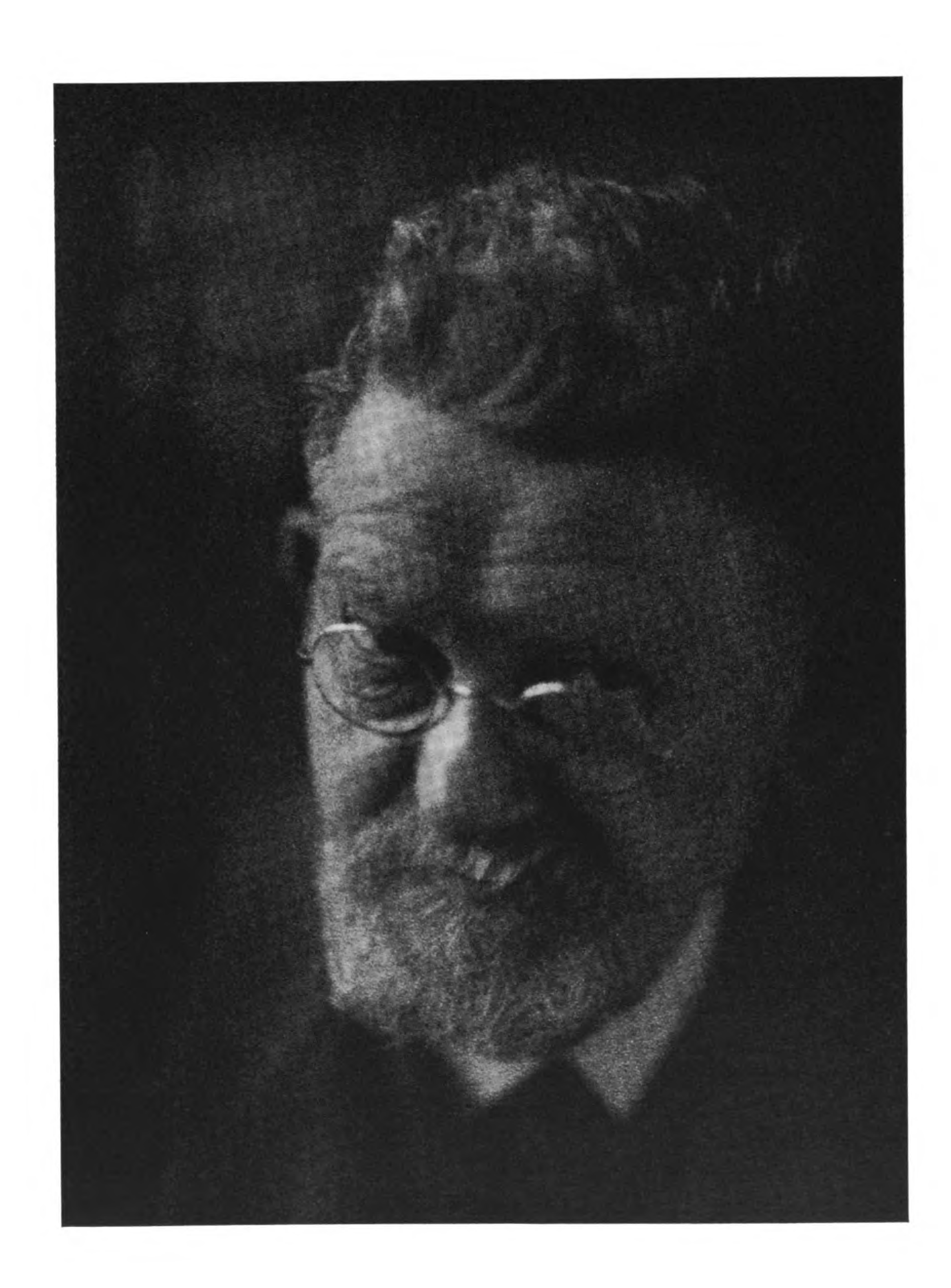
Man hat, nur auf das Stoffliche, die Grausamkeit und Schärfe der Themen achtend, dem Schaffen der Künstlerin männliche Energie und Härte nachrühmen zu sollen geglaubt. Das heißt denn doch zu flüchtig sehen und zu flach empfinden. Diese Härte ist kaum verhohlene Weichheit, diese zornige Anklage nur das Klagen eines wunden Herzens. Mit warmer, mütterlicher Liebe streichelt's über all die müden, gebrochenen



Menschen: wer das nicht vor Blättern wie etwa der Schwangeren (S. 33), der Studie zu den »Zertretenen« (S. 30), jenem entsetzlichen »Ins Wasser« (S. 31) fühlt, dem fehlt jede Tiefe.

So ist Käthe Kollwitz ein Anwalt des Volkes geworden. Ihr glühendes Pathos, ihre flammende Beredsamkeit, aus der Barmherzigkeit der Frau und der verstehenden Liebe der Mutter, aus höchstem Menschentum sich immer wieder neu gebärend, führt seine Sache als die eigene, als die ihrer Gabe gestellte Aufgabe, und die gläubige Gewißheit endlichen Sieges gibt ihrer Sprache die Herzen hämmernden Prophetenworte.







Ein beredter Anwalt der Ärmsten, ein echtes Kind seiner Zeit, Echo und Spiegel des Denkens und Empfindens unsrer Tage, ein sozialer Kritiker ist ganz so Heinrich Zille.

Sein Menschentum ist dem der Käthe Kollwitz nächst verwandt; seine Art, es zu bekunden, aber verrät die Wesensverschiedenheit. Ihm mangelt jedes Pathos, die große hinreißende Geste. Er ist wortreich. Er führt nicht das blitzende Schwert des Richters; er hält die schallende Pritsche Yoricks in Händen. Und doch, so übermütig er sie auch manchmal herumwirbelt, – wie dem Ulenspegel des Flamen de Coster »brennt ihm die Asche auf dem Herzen«. Sein buntgescheckte Narrenmäntlein verhüllt das ernste Kleid des Philosophen, und immer tönt dem Hellhörigen aus seinen oft vorm Tollsten, Derbsten nicht zurückweichenden Späßen vernehmlich jener Wilhelm-Raabe-Spruch: »Wenn Ihr wüßtet, was ich weiß, würdet ihr viel weinen und nur wenig lachen« ....

Er hat eine herbe Jugend gehabt. Wie auf nur wenige noch paßt auf ihn das Wort des englischen Politikers und Dichters: »Das Kind ist des Mannes


H. Zille.









Vater«. In der Ludwig-Richter-Gegend, zu Radeburg, am 10. Januar 1858 geboren, kam Zille frühzeitig nach Dresden und damit in die Großstadt. Der Vater, fleißig, geschickt, in vielen Sätteln gerecht und nacheinander Schmied, Schlosser, Uhrmacher und Goldschmied, war dabei gleichwohl merkwürdig lebensfremd. Man brachte ihn um das Seine, aus unbedacht übernommener Verpflichtung erwuchs ihm drückende Schuld, und so erfüllten das erste bewußte Dasein des Knaben Szenen, wie sie Dickens, seine eigene Jugend zeichnend, uns im »David Copperfield« geschildert hat. Vater Zille saß – gleich Mikawber – lange Zeit im Schuldgefängnis zu Dresden in Wechselhaft.

Es war ein gemütliches Gefängnis da droben auf dem Boden des alten Dresdener Gerichtsgebäudes in der Landhausstraße. Als ältester der Schuldgefangenen hatte Vater Zille mancherlei Vorrechte und so auch eine Stube für sich. Als ältester ward er auch von den andern Häftlingen – üblen Abenteurern und Betrügern darunter, die in Saus und Braus lebten – gebührend hofiert, und Heinrich, der den Vater in jeder freien Stunde besuchte, konnte manche leere Wein- und Bierflasche zum Lumpenkeller tragen und zu Geld machen, willkommene Beisteuer zum Unterhalt der




darbenden Familie. Als das Gesetz über die Schuldhaft endlich fiel, floh der Vater nach Dänemark – er traute wohl dem Frieden noch nicht recht –, die Mutter aber ging mit dem neunjährigen Sohne nunmehr (1867) nach Berlin, das Zille seitdem nicht wieder verlassen hat. Auch der Vater kehrte bald aus der Fremde zurück, und sein großer, geheimnisvoller – wie sich später herausstellte: leerer – Koffer spielte in der Phantasie Heinrichs eine bedeutende Rolle.

Eine leere Wohnung, der besagte Koffer, ein Ofen, ein Schemel, eine dänische Tasse ohne Henkel, so hat mir Zille einmal erzählt, »das war damals unser Heim; auf den Dielen schliefen wir«. Den Lebensunterhalt erwarb sich die Familie mit der Herstellung von Jettschmuck, der in jenen Tagen große Mode war. Ein erfinderischer Onkel hatte den Knaben die Herstellung des »künstlichen« Jetts gelehrt – die Kettenglieder wurden aus Pappe mit Hilfe einer kleinen Maschine gestanzt, in Leinöl gesotten, lackiert und dann im Ofen getrocknet –, und der Knabe ward seinerseits der Lehrmeister des Vaters. Leider kam die Mode nur zu rasch wieder ab, und die letzte dieser Jettketten, mit einem großen Kreuz daran, hing, wie Zille mir nachmals schmunzelnd anvertraute, noch jahrelang in einem Schaufenster am Mühlendamm. Die starke künstlerische Begabung der Mutter, eines Bergmannskindes aus dem Erzgebirge und darum in tausenderlei Handgeschicklichkeiten geübt, fand



bald einen neuen Erwerbszweig: man fertigte Tintenwischer an, aus allerhand Flicken, Fellresten und Läppchen zusammengenähte Pudel. Heinrich versuchte sich daran zugleich als Maler; aus kleinen Glasknöpfen machte er mit schwarzer und gelber Farbe die Augen. Noch heute ist am Molkenmarkt zu Berlin das Geschäft, in dem der Knabe den roten Flanell – eine Viertelelle vom allerbilligsten – für die Zunge der Flickenpudel zu kaufen pflegte. Noch heute besteht auch in der Brüderstraße die Schreibwarenhandlung, die die Tintenwischer von den Zilles bezog – einen Taler für das Dutzend. Und noch heute kauft der Künstler dort seine Bleistifte, Tusche und Papier und legt sein Geld auf denselben Tisch, darauf ihm der karge Verdienst einst mit den Worten ausgehändigt wurde: »Ihr müßt schneller



liefern und noch billiger.« Zu den Tintenwischer-Pudeln ersann die Mutter dann Stecknadel-Igel. Als Heinrich die erste Lieferung dieser Igel zum Besteller trug, hob der den Henkelkorb auf: »Die sind ja so schwer. Was habt ihr denn da reingemacht?« »Sand.« »Aber Junge, dann rosten doch die Nadeln! Nee, das kann ich nicht gebrauchen, da müssen Sägespäne rein.« Und schweren Herzens trug der Knabe die Last wieder heim, schlitzte den Igeln den Bauch auf, entleerte den Sand und erbettelte sich in



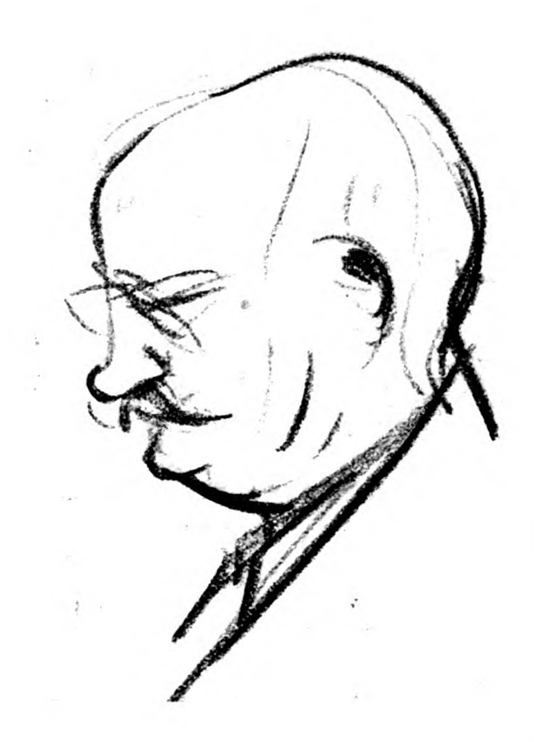


einer Schneidemühle draußen im Osten Berlins Sägespäne. Unter und zwischen den blanken Sägen umherkriechend, durfte er dort seinen Korb mit dem Holzmehl füllen, und gelegentlich fiel auch mal ein Stückchen Holz für den Ofen zu Hause dabei ab. Man kann sich wohl vorstellen, wie die Familie Tag und Nacht arbeiten mußte, um ihr Auskommen zu finden, ein kümmerliches Auskommen überdies trotz aller Sparsamkeit der Mutter, die häufig genug das Mittagessen aus einer Volksküche holte.

Bis zur Einsegnung besuchte Zille die Schule, und der große Neigung zum Zeichnen verratende Knabe ging außerdem zweimal wöchentlich nachmittags und am Sonntag noch in die Wohnung des alten Zeichenlehrers Spanner – »das kostete den Monat einen Taler, den ich mir selbst verdiente« –, bis der ihm eines Tages erklärte: »Du kannst ruhig Lithograph lernen.«

Berlin hatte damals drei bekanntere Lithographen: Feckert, Süßnapp und Hecht. Zu letzterem kam Zille in die Lehre. Gewiß hat er bei diesem wackeren Steinzeichner das Handwerkliche erlernen können, aber ein Künstler war Hecht kaum zu nennen. Damals (nach 1870) waren Kriegs-





bilder das beliebteste Lithographenbrot: namentlich die Heerführer »gingen.« Daneben wurden besonders – Heiligenbilder kopiert, nach französischen Vorlagen, die einfach seitenvertauscht und dadurch zu Originalarbeiten wurden. Etwas später feierten die Berliner Lithographen in Bränden von Chicago vollends wahre Farbenorgien. An all dem hat sich auch Zille versuchen müssen und versucht.

Um 1873 finden wir ihn in den Abendklassen der Kunstschule. Diese Vorschule zur Akademie war oben im Bodenraum des alten Akademiehauses Unter den Linden untergebracht. »Sie brauchen aber nicht zu denken, daß die da unten mehr sind als Sie«, pflegte deshalb mit Bezug auf diese etwas ungewöhnliche Lokalität und in Anspielung auf die »wirklichen« Akademiker der alte Maler D. zu seinen Schülern hier zu sagen. Etwas später ist Zille Hospitant im Abend-Aktsaal der Akademie. Von allen Lehrern fühlte er besonders für Theodor Hosemann ein starkes Interesse, und auch der sechsundsechzigjährige Hosemann hatte seinerseits für die Begabung des lernbegierigen jungen Lithographen den rechten Blick. Er lud Zille des öfteren zu sich in seine Wohnung in der Luisenstraße, dicht



am Neuen Tor, und hier durfte der Schüler dann in des Meisters Skizzenbüchern, Mappen und Schränken nach Gefallen blättern und suchen. Aber schließlich riet Hosemann dem eifrig alles Nachzeichnenden doch: »Gehen Sie lieber auf die Straße raus, ins Freie, beobachten Sie selber, das ist besser, als wenn Sie mich kopieren. Ohne Künstler werden zu wollen, können Sie Zeichnen im Leben immer gebrauchen; ohne zeichnen zu können, sollte kein denkender Mensch sein.« Und dieser Rat, sicherlich der beste, den der Meister dem berufenen Jünger geben konnte, führte Zille recht eigentlich auf die Straße. Neben dem rein künstlerischen Studium jedoch mußte er auch an den Broterwerb denken.

Nach beendeter Lehrzeit trat der junge Lithograph also in die Winckelmannsche Werkstatt ein, die noch lange Jahre auf dem Gebiet der Reproduktionstechnik einen geachteten Namen in Berlin hatte und in jener Zeit namentlich viele Blätter Hosemanns wiedergab und druckte. Hier war er anfänglich gewissermaßen der Adjunkt Richard Frieses, des späteren Tiermalers, der, damals noch nicht allzulange



de
be
ne
in
W
su
er
sei
die
bei
Zil
ge
»Ic
eig
ja
bei
Ve
ma
Kö
Ku
Sch
loc
stel
mit
unt
riet
gra
glei
kein
sche
des
in d

Han
und
Zille

dem Pulte der Gerichtsschreiberei in Gumbinnen entronnen, sich durch die Fronarbeit in der Winckelmannschen Werkstatt das Geld zum Besuche der Kunstakademie zu erwerben suchte. Friese mußte seinem jungen Gehilfen erst die Kunst des Buntdrucks beibringen. Sein Urteil über Zilles Können war für diesen gerade zu niederschmetternd: »Ich weiß nicht, was Sie eigentlich können, Sie können ja gar nichts!« Auf die Zeit bei Winckelmann folgte ein Versuch, sich selbständig zu machen. Da wohnte in der Königstraße zu Berlin ein Kunsthändler, der in seinem Schaufenster allerlei verlockendes Malwerk ausgestellt hatte. Zu dem ging Zille mit einer Mappe seiner Blätter unterm Arm, und der Biedere riet ihm, Porträts zu lithographieren, und bestellte sogleich eines. Leider hat er keines je – bezahlt, und so scheiterte der stolze Versuch des jungen Künstlers schon in den ersten Anfängen.

Es hieß also wieder zum Handwerk zurückzukehren, und manches Jahr lang war Zille dann in großen Anstalten





als Zinkograph, Kupferätzer und Radierer tätig, bevor er »entdeckt« wurde. Daneben hat er freilich immer fleißig für sich gezeichnet: man darf wohl ruhig sagen, so heiß wie Zille hat selten ein Zeichner gerungen, um den letzten Ausdruck eines Dinges und die eigene Formel dafür zu finden. Wer irgendeine seiner wie flüchtig hingeworfenen Illustrationen betrachtet, der ahnt gar nicht, wieviel Mühe darin steckt, wie viele Stunden ernsten Schaffens der Künstler über jedem einzelnen dieser kleinen Bildchen zubringt.



Die Studie, das, was nach seiner Ansicht »alle können«, ist bei ihm allerdings ein Werk buchstäblich des Augenblicks. Ich habe manches Mal mit Zille in froher Künstlerrunde am Biertisch gesessen, und wenn es dann heimging, hatte er sämtliche Taschen gepfropft voll Skizzen, Porträts der einzelnen Teilnehmer (S. 58–63), Studien des bedienenden Geistes usw., die er ganz im geheimen entworfen hatte, ein wenig vom Tisch abgerückt, das Blättchen Papier unterm Tisch in der Linken haltend, mit der Rechten

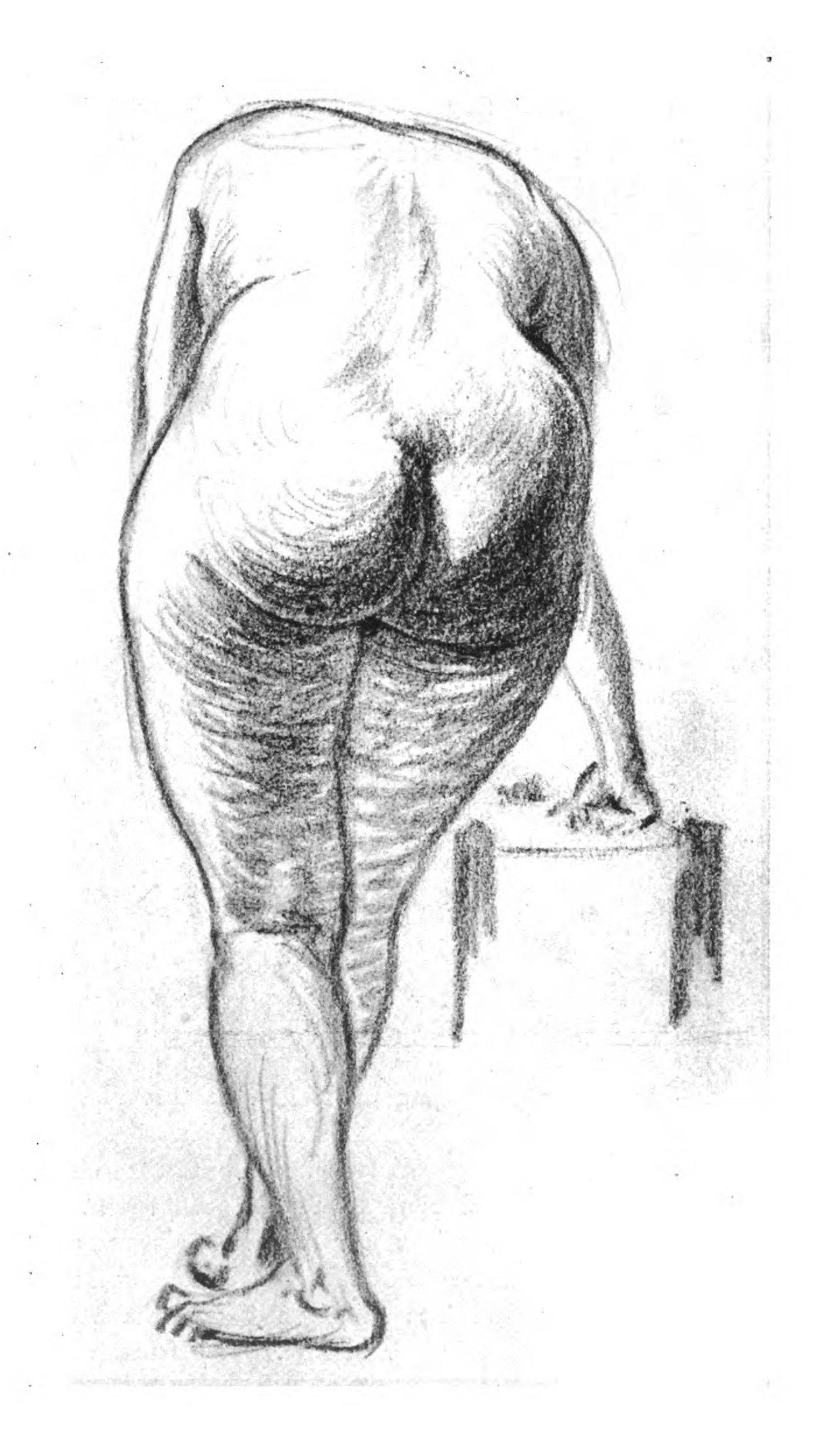

1920.

verstohlen den Kreidestift führend. So oft ich mit Zille zusammen, und wo es immer war, ich habe ihn, wenn ich darüber nachdenke, eigentlich nie müßig gesehen; stets zeichnete er dies oder das. Sein Atelier ist jeder Raum, die Straße, das Eisenbahnkupee, der Perron der Elektrischen. In seinem »Atelier« zu Hause – ich darfs wohl hier verraten, er hat sich ja selbst einmal bei der Arbeit in diesem »Atelier« abkonterfeit – seinem ... Schlafzimmer, führt er nur an der Staffelei die Studien weiter aus, übersetzt er das der Natur peinlich getreu Abgesehene in seine besondere Art, die sozusagen ein Lapidarstil ist, von niemandem nachzuahmen, von keinem je zu verkennen.



»Es ist ein nicht gerade heiteres, von wenig Sonne erhelltes Feld,« schreibt der Künstler im Vorwort zu einem seiner Alben, »das ich mir erwählte: der fünfte Stand, die Vergessenen. Menschen, die ihrem Geschicke nicht entgehen können, die das Resultat der heutigen und früheren Gesellschaftsordnung sind. Bedauernswerte, in der ‚Charité' oder im ‚Fröbel' geboren, finden sie ihren Lebensweg schon in harten Lettern vorgeschrieben.« Und mit leisem Humor und wehmütigem Ernst fügt er hinzu: »Mit was man umgeht, das hängt einem an.«

Er ist im wahrsten Sinne des Worts »auf die Straße gegangen«, wie ihm einst Hosemann riet, heiß bemüht, die tausendfältigen Äußerungen ihres Lebens in sich aufzunehmen und mit dem Stifte wiederzugeben. Und er stellt sich gleichsam mitten auf die Straße, daß ihr Wogen ihn umbrandet; im Gedenken seiner Jugend, seines Werdens fühlt er sich eins mit den »Kindern der Straße« – das ist sein »Milljöh«. Jeder Atemzug, jeder Puls-







schlag hier ist ihm vertraut. Die Worte, die er unter seine Bilder schreibt, sind nicht gemacht, sie sind gewachsen und mit Herzblut getränkt. »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung«, nannte Grabbe einst die Komödie seines Menschenseins. Über allen Zilleschen »Witzen« könnte dieser Titel stehen: sie weinen heimlich, wenn sie zu lachen scheinen, und aus allen leuchtet unendliche Güte, Verstehen, Verzeihen. Humoristen von dem Range Zilles haben wir Deutschen nur ganz wenige, und die naive Ursprünglichkeit seines Humors erreicht kaum ein andrer noch.

Was liegt nicht alles in der dummlichen Frage der Kleinen (S. 88): »Mutta, wächst so' ne Wurscht immer wieder?« Wie höhnt es nicht aus

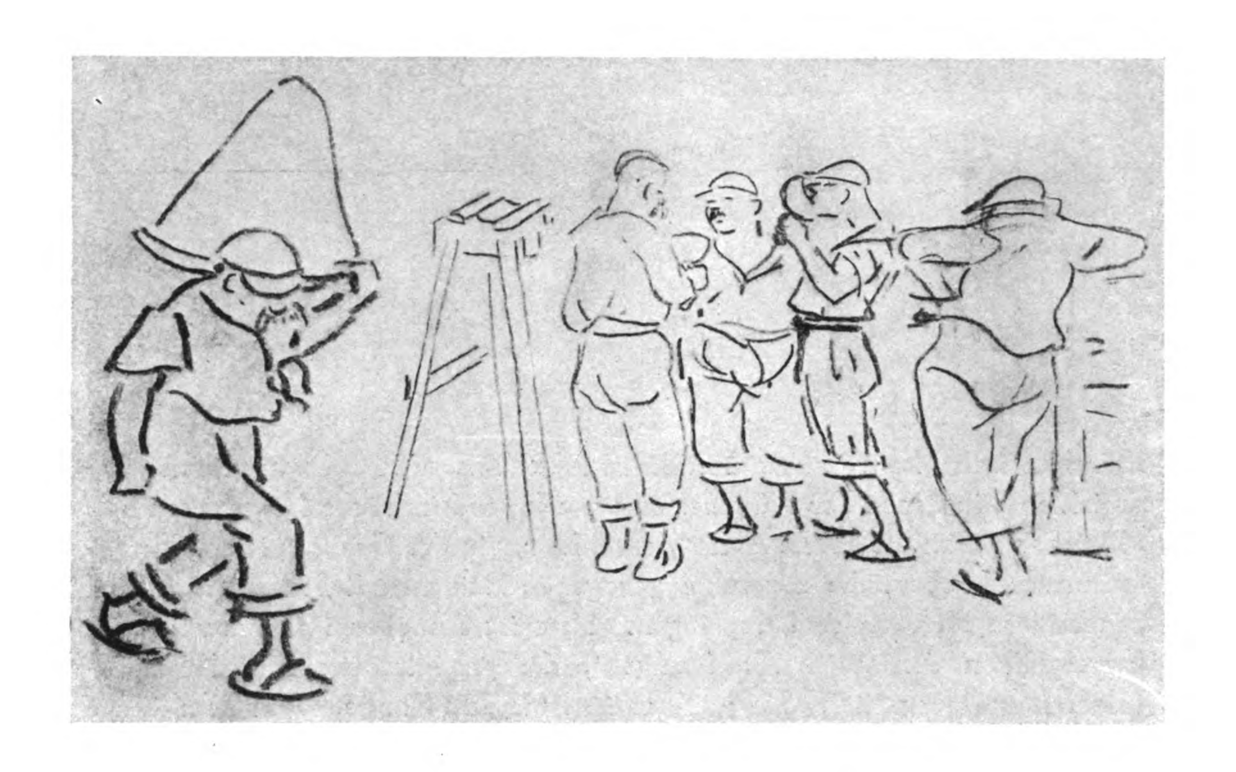




jener Armenweihnachtsbescherung (S. 87) mit der stelzbeinigen, zahnweh-kranken, schon wieder ein Kind erwartenden Frau, dem Manne, der, verbissen vor sich hinbrummelnd, an dem für die erhofften, weit weltlicheren Güter bestimmten Lederriemen die Bibel nach Hause trägt, und den beiden Dreikäsehochs mit dem hölzernen Haeseler-Ulanen und der Flasche Bitterwasser? Es gibt »Witze« von Zille, die zum Erschütterndsten gehören, was je der Stift auf Papier gebannt und die Feder niedergeschrieben hat. Ich denke an jenes »Ins Wasser« aus den »Kindern der Straße« (S. 79), vor dem mir Käthe Kollwitz einmal neidlos bekannte, es sei viel stärker als ihre Zeichnung (S. 31): ein stürmischer früher Herbstabend draußen



vor den Toren, das schwangere Weib, das, die Kleine auf dem Arme, in unbeirrbarem Entschlusse gleichsam einen Anlauf nimmt, sich in das Wasser der Schleuse zu stürzen; die Kleine fragt: »Mutta, is's ooch nich kalt?«, und das gequälte Weib gibt die Antwort: »Sei ruhig – die Fische leben imma drin!« Ich denke an jenes »Im stillen Gäßchen« aus »Mein Milljöh«: ein enger Hof, dem Müllkasten, Aborthäuschen, Senkgrube und Kellervorbau noch das bißchen Luft schmälern. Da hinaus haben sie das in Kissen und Decken gemummelte Häufchen Unglück mit dem spitznasigen, abgezehrten, greisenhaften Gesicht gesetzt. Die großen Augen gehen ängstlich suchend umher; krampfhaft hält die Kleine sich an den Lehnen des von irgendeiner mildtätigen Seele geschenkten Stuhls aufrecht. Auf einem Küchenschemel neben ihr steht die Tasse mit der dünnen Milch. Und das ebenso verwachsene, zwergenhaft alt dreinschauende Brüderlein schlurft mit den Säbelbeinen ans Küchenfenster und ruft hinein: »Mutta, jib doch die zwee Blumentäppe raus, Lieschen sitzt so jern ins Jriene.« Und noch so ein Zillescher »Witz« – nein, eine Dichtung von wahrhaft Andersenscher







Märchenzärtlichkeit: »Das Fräuleinskind« aus den »Zwanglosen Geschichten«, in denen der Künstler so viele Jugendeindrücke festgehalten hat. »Meist sah man die kleine Anna«, erzählt er, »in der Gosse spielen. Ihr gekrümmter Rücken, die zusammengezogenen Beinchen ließen sie nicht mit den andern Kindern umherspringen. Nun ist Anneken im Himmel. Die Engel haben den Buckel aufgemacht, die gequetschten Flügel herausgelassen und geglättet. Sie jubiliert in Luft und Sonne. Auf dem Wege zum Kirchhof, ihrer ersten und letzten Wagenfahrt, gab ihr der Himmel Regengeplätscher für Musik und Tränen. Und doch, der Tod, der alte Gleichmacher, erfreute die Mutter noch. Er verbesserte des Schöpfers Werk. Die gekrümmten Glieder streckten sich: gerad und schlank lag Anneken zum ersten Male – aber im Sarg. ,Ja, Freilein,' sagte die alte Nachbarin, ,so'n kleenet Kind is eijentlich erst scheen, wenn't dot is!'«

Das alles geht im Stimmungsgehalt, im Seelischen, weit hinaus über das Witzigste und Geistvollste, was Daumier, mit dem man Zille oft verglich, geschaffen hat. Und ich wage zu behaupten, daß auch rein zeichnerisch Heinrich Zille, den dieses Buch hier ja eigentlich zum ersten Male in seiner Entwicklung und seinem wirklichen Können zeigt, der Größe des französischen Meisters recht nahe kommt.

Den wirklichen Zille – ich spreche nicht von dem Illustrator der Witzblätter, dessen Phantasie und Ausdrucksform der »Auftrag« oft unleidliche Fesseln anlegte – kennen bis heute nur wenige. Ihn kannten freilich die Gaul, Krauß und Liebermann, die ihn veranlaßten, 1901 in der ersten Schwarzweiß-Ausstellung der Berliner Sezession eine Reihe seiner Arbeiten zu zeigen. »Im allgemeinen gefiel ich nicht,« berichtet er selbst darüber, »die Leute schimpften auf mich, auch in den Ausstellungen der folgenden Jahre noch.



Man war entrüstet über die ‚Verunglimpfung‘ Berlins und seiner Bewohner. Erst nach und nach lernte man sehen, urteilen und mich verstehen. Im Osten und Norden allerdings begriffen sie mich gleich, als meine Bilder in der ‚Jugend‘ und dem ‚Simplizissimus‘ erschienen.«

Es hat in der Tat manches Jahr gedauert, bis das bürgerliche Publikum – ich will mit dem Begriffe hier nur eine ganz bestimmte geistige Einstellung treffen – zu Zilles Kunst das rechte Verhältnis gewann. Erst lachte es verlegen bei den bittern Scherzen, dann aber lehnte es mit dem Mißtrauen des



Wohlgenährten und Gutgekleideten gegen den »fünften Stand« diese Zeichnungen ab, die es mit ihrer doch herausgefühlten Satire und Ironie in seiner Gottfried Kellerschen Drei-Kammacher-Gerechtigkeit schon morgens beim Kaffee störten. »Man kann das den Leuten nicht übelnehmen,« entschuldigte Zille selbst mir gegenüber des öfteren solche Verständnislosigkeit, »sie wollen eben nicht immer an das Elend erinnert sein – sahen mich doch auch meine Kinder oft vorwurfsvoll von der Seite an.«

Daß er endlich doch auch hier durch die Fettschicht des Herzens und mancherlei Vorurteile hindurchdrang, das verdankt er wohl vornehmlich seinen Kindergestalten: es gibt nur ganz wenige Illustrationen von Zille, auf







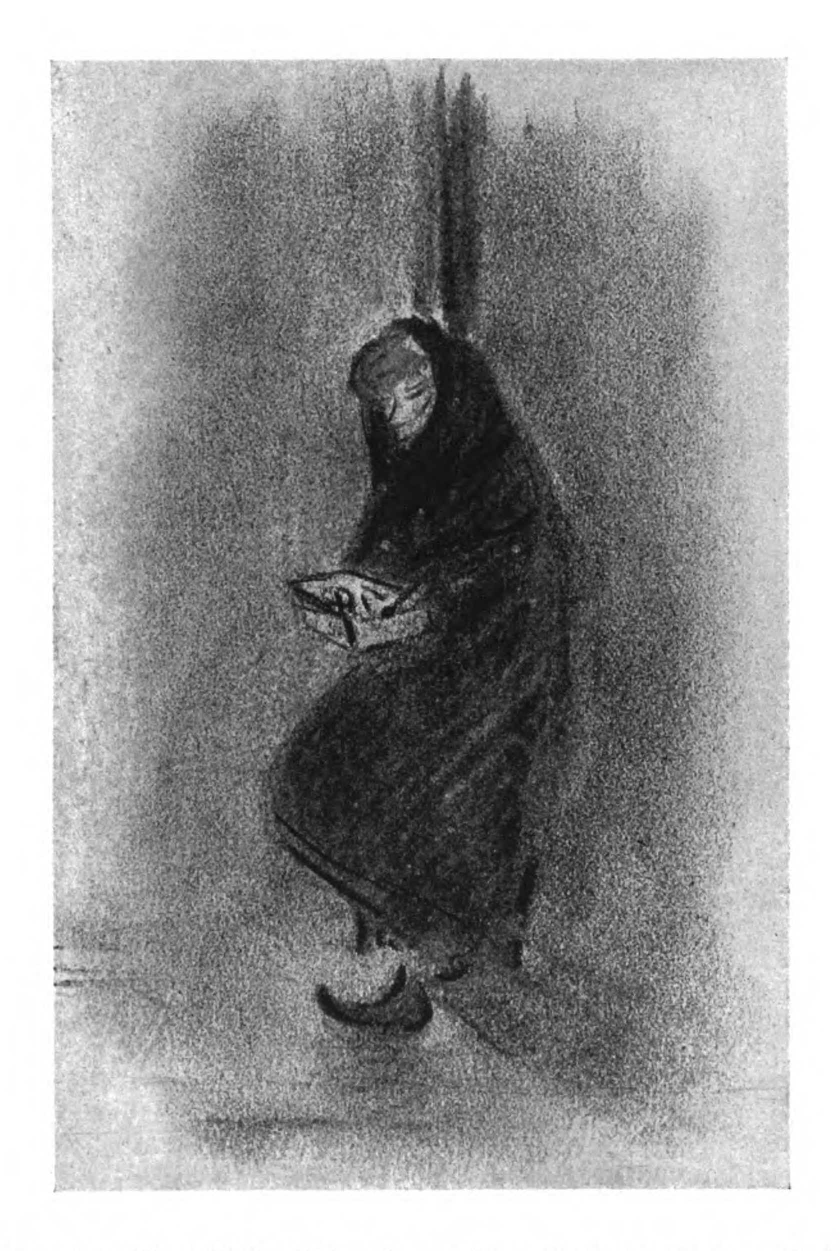


denen nicht ein Kind eine wichtige Rolle spielte, und sei es auch nur als Staffage, um das Tragische der Situation ins Humoristische umzubiegen, das Blatt mit jenem wärmenden Humor zu erfüllen, der Zille literarisch eng mit Dickens verbindet und ethisch andrerseits seine allerpersönlichste Note ist.

Gewiß, so appetitlich sauber wie Ludwig Richters pausbäckige Buben und Mädel sind Zilles Kinder nicht; sie haben nicht erst vor der Sitzung groß Toilette mit Schwamm und Kamm gemacht, als ginge es zum Photo-



graphen. Im Gegenteil, sie sind »waschecht«, wie der Berliner sagt, ungekünstelt in Wesen, Haltung und Kleidung, und darum gerade haben sie etwas Natürliches, Gesundes – trotz all der blassen Keller- und Hinterhausfarbe, den von der englischen Krankheit gebogenen Beinchen, dem allzu großen Kopfe. Etwas Rührendes ist überdies in ihnen, das mit allem versöhnt, etwas wie die hektische Röte auf den Wangen Schwindsüchtiger und der Strahlenglanz in deren Augen, wie das verhaltene Sonnenleuchten aus grauem Herbsthimmel. »Ja, versteht man denn nicht,« schrieb Georg Hermann einmal, »versteht man denn nicht, wie durch alle seine Blätter stets wieder nur der eine Schrei geht: Aber die Kinder! Aber die Kinder! – Da ist dieses wundervolle, junge, oft noch unverdorbene Menschenmaterial, alles kann aus ihnen werden, alles! – gesunde, glückliche, kräftige Menschen. Aber Armut und Elend, schlechte Wohnungen, Laster und Alkohol machen das daraus, was ich Euch hier zeige! – All diese Großen, die Ihr bei mir seht, sie waren ebenso wie diese Kinder!«



Wie prachtvoll weiß der Künstler nicht, mit ganz wenigen Strichen oft, seine Kinder zu charakterisieren, in Gesichtsausdruck, Gebärde, ja, der ganzen Haltung »des Mannes Vater« anzudeuten! Man betrachte nur einmal daraufhin eine Szene wie den hier wiedergegebenen Hofball (S. 86). Was läßt sich da nicht, in die Zukunft deutend, alles ungezwungen aus den Gesichtern und Bewegungen der Kinder herauslesen! Zu Tausenden füllen



Kinderstudien (S. 67, 80, 89) Zilles Mappen. Ein und denselben Vorgang, die gleiche Geste hat er wohl hundertmal nach der Natur sich aufnotiert, um sie, in seinen rundlich-starken, expressionistischen Illustrationsstil übersetzt, dort zu verwenden, wo er sie braucht.

Noch bis zum Jahre 1907 und in sein fünfzigstes hinein hat Zille sich sein Brot als Arbeiter im graphischen Gewerbe verdienen müssen. Dann erst wagte er den Schritt ins Ungewisse des freien Künstlerdaseins und hat ihn auch bei seiner Anspruchslosigkeit dem Leben gegenüber nicht zu bereuen gehabt. »Ich konnte mich«, atmet er auf, »mit dem, was mir am Herzen lag, nun ganz und gar befassen.« Von seinem »Atelier« – dem



Schlafzimmer mit der Staffelei am schmalen Fenster – sprach ich schon. Er ist auch in allen andern Stücken seiner Lebensführung bis heute durchaus ein »Sohn des Volkes« geblieben.

Mit köstlicher Drastik hat Zille seinen sozialen und künstlerischen »Aufstieg« in der Autobiographie für die »Akademie der Künste« geschildert. »Meine erste eigene Wohnung«, heißt es darin etwa, »war im Osten Berlins im Keller; nun hause ich im Berliner Westen, vier Treppen hoch, bin also in die Höhe gekommen. Meine Radierungen sind ins Kupferstichkabinett gelangt, die Nationalgalerie besitzt viele Zeichnungen von mir. Ich selber bin jetzt sogar Mitglied der Akademie geworden, und so schließe ich


H. Zille



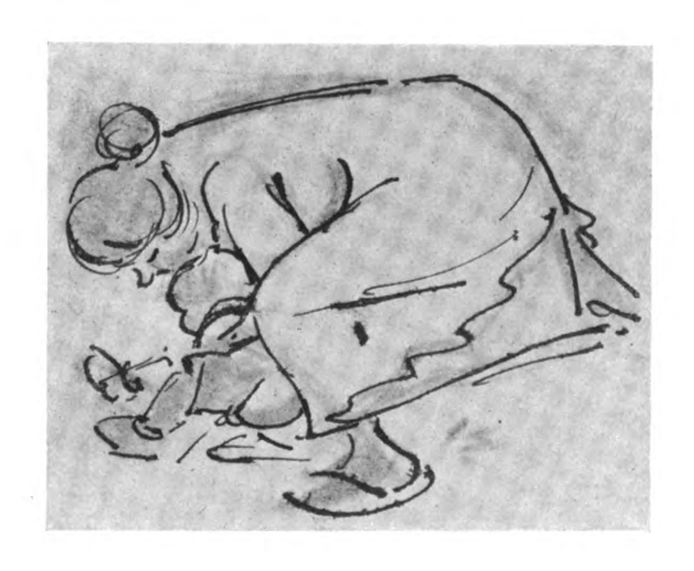


„Mutta, wächst so ne Wurscht immer wieder?"

mit den Worten der völkischen Zeitung ‚Fridericus‘: ‚Der Abort- und Schwangerschaftsmaler Heinrich Zille ist zum Mitglied der Akademie der Künste gewählt und als solches vom Minister bestätigt worden. Verhülle, o Muse, dein Haupt!‘«

Fragen wir uns nach den Gründen unsres Gefallens an den Bildern Zilles, so finden wir, daß es aus mancherlei Quellen fließt. Ganz zweifellos ist das rein Künstlerische, das schlechthin Gekonnte bei Zille von hohem Range. Mit unfehlbarer Sicherheit weiß er das Wesen eines Menschentyps und dabei zugleich doch auch die Besonderheiten gerade des von ihm gewählten Vertreters dieser Gattung, des einzelnen Individuums, der besonderen Persönlichkeit, mit dem Stifte zu erfassen und in überzeugendster Weise oft mit der knappsten Umrißformel zum Ausdruck zu bringen. Alles, was er uns zeigt, lebt sein eigenes Leben, ist nach Zolas Forderung »Natur durch ein Temperament gesehen«, ist »überwundene, zum Erinnerungsbilde gewordene, vertiefte und erhöhte Natur«. Das gilt nicht nur für die Menschen, es gilt ebenso für die Straßen, die Häuser, die Höfe, die ihre







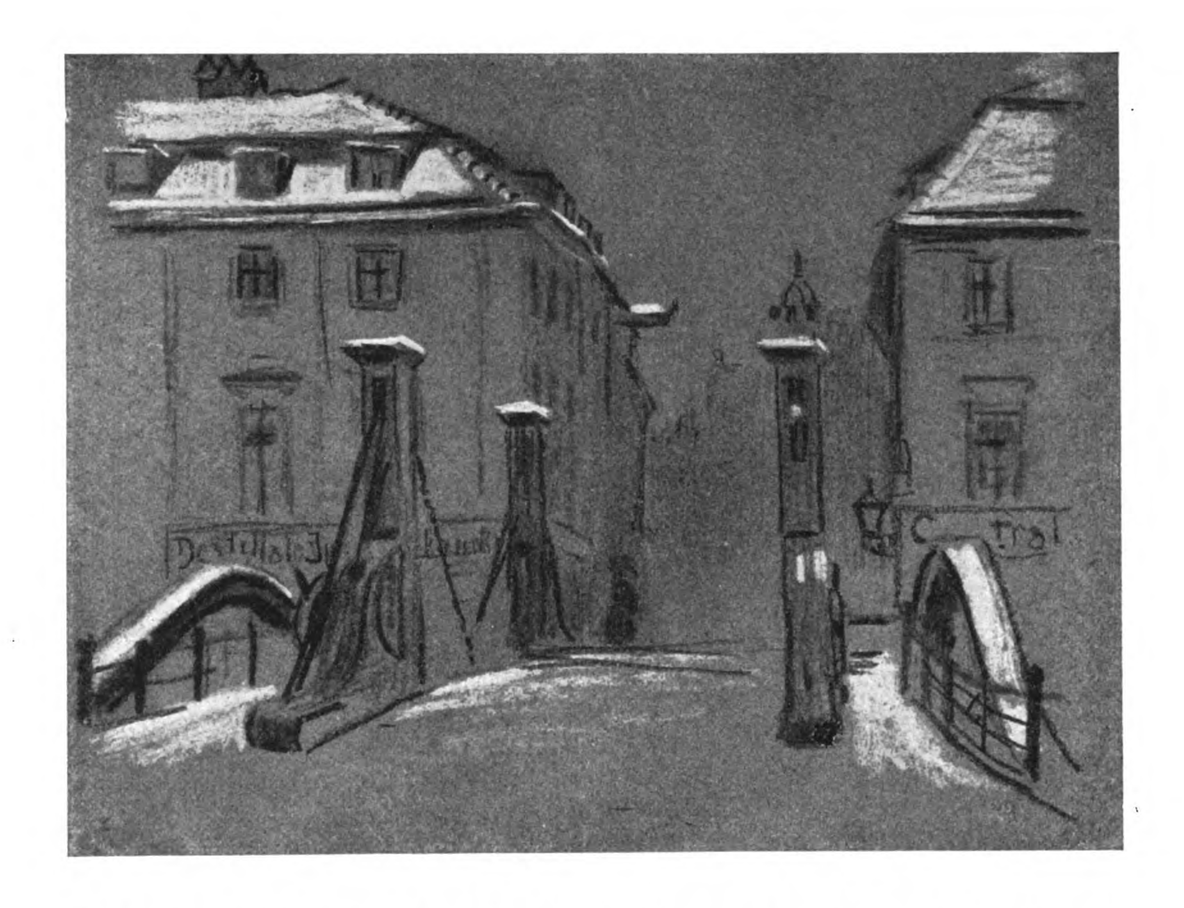




eigene Physiognomie und ihre eigene Seele haben; es gilt auch für die Landschaft, deren Stimmungsgehalt er oft mit ein paar andeutenden Strichen, ein paar Farbenflecken auszuschöpfen weiß.

Aber dies rein künstlerisch Besondere und schließlich Technische kann ja in seiner Bedeutung für die starke und ganz allgemeine Wirkung Zillescher Graphik doch wohl nur der bildende Künstler und der Zilles Werden nachspürende Kunstgelehrte völlig würdigen. Das artistisch Geniale allein erklärt jedenfalls nicht, weshalb uns Zilles Bilder gleichsam auf den ersten Blick gefangennehmen und dauernd festhalten.

Daran hat gewiß auch das Kulturhistorische in ihnen bedeutenden Anteil. Zilles Illustrationen sind fast durchweg bedeutsame Kulturdokumente. Wer sich in späteren Zeiten einmal irgendwie mit der Kulturgeschichte



Berlins zur Wilhelminischen Ära beschäftigen muß, wird in Zilles Alben die wertvollsten Aufschlüsse finden, kann an Zilles Illustrationen gar nicht vorübergehen. Das Kulturgeschichtliche ist bei Zille viel unmittelbarer, viel naiver erfaßt und bis in die kleinsten Einzelheiten viel getreuer wiedergegeben als bei irgendeinem seiner Vorgänger auf diesem Felde, selbst Hosemann nicht ausgenommen, der die gern beschönigende und deshalb leicht unecht-süßlich werdende Düsseldorfer Idyllen- und Genremanier auch in seinen Berliner Milieubildern nie ganz überwunden hat. Vor Zilles Illustrationen fühlen wir sogleich, das ist »Scheunenviertel«, das hier Berlin N, 2. Hinterhaus 4 Treppen und dies Berlin O, 2. Hof, Seitenflügel Keller, die Fischerstraße, die Waisenstraße, der Wedding, und fühlen uns mitten hineingestellt in dieses uns bekannte Milieu und sind nur erstaunt, wie viele kleine und doch so charakteristische Züge unserm Blick bis dahin entgangen sind.




H. Zille



Aber auch solch anheimelnder, das Gegenwärtige betonender, das Kleinste liebevoll begreifender kulturhistorischer Einschlag vermag schwerlich Zilles Volkstümlichkeit zu erklären: die ist aus jenem Unterton von Güte, Verstehen und Mitleid erwachsen, der durch all die Situationskomik der Bilder und den berlinisch-schnoddrigen Witz der Unterschriften hindurchklingt.

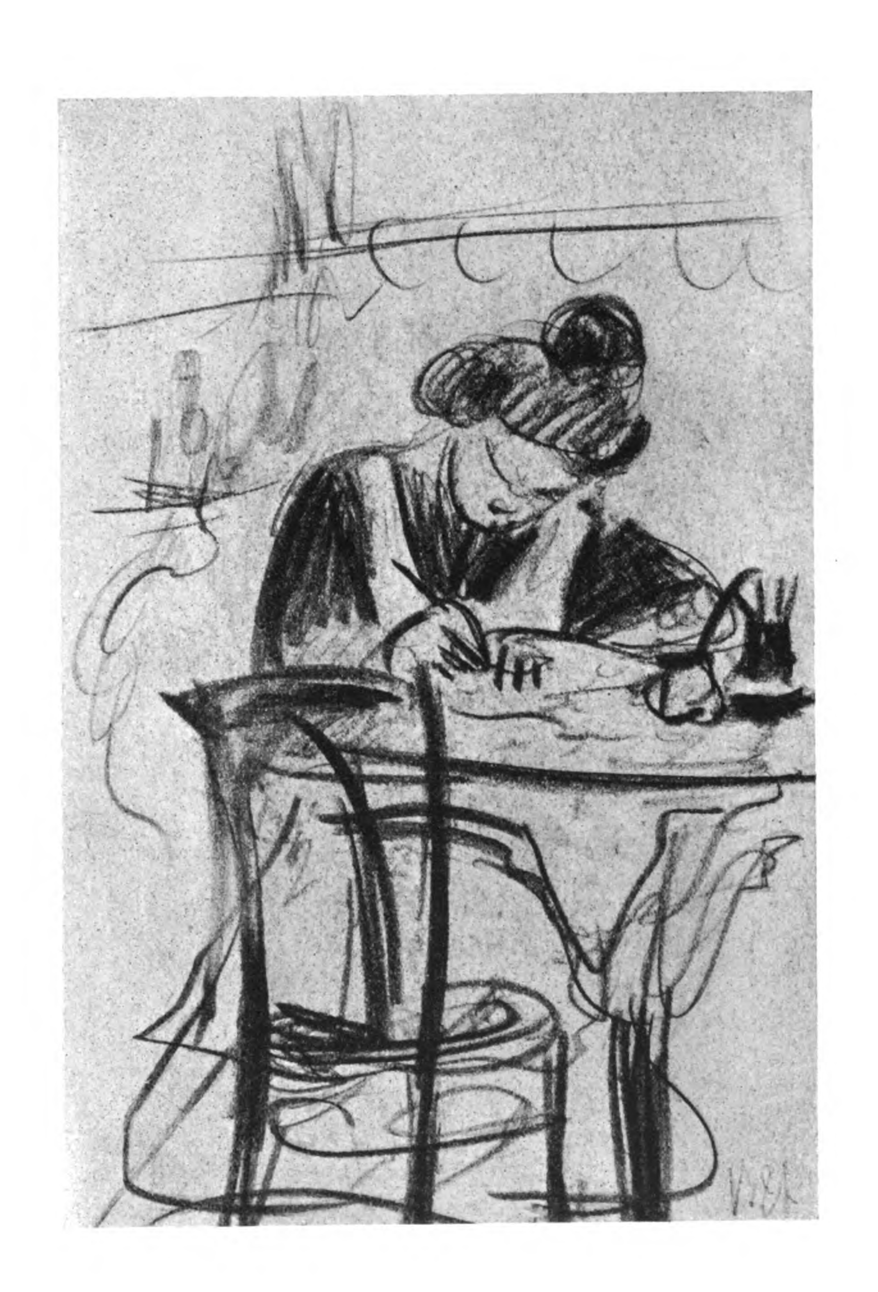
Und eben hier zeigt sich die Wesensverschiedenheit unsrer beiden Künstler: Zille gibt uns fast in jedem Falle in seinen Bildern nicht sowohl die soziale Tragödie selber als vielmehr ihre Lösung, ihre Überwindung, den vierten und fünften Akt des Dramas sozusagen, den Ausgleich mit der Welt, den der Held für sich gefunden hat, das Kompromiß, das er mit dem Dasein schloß. Gewiß, die andern: die Gesellschaft, das Leben, sind



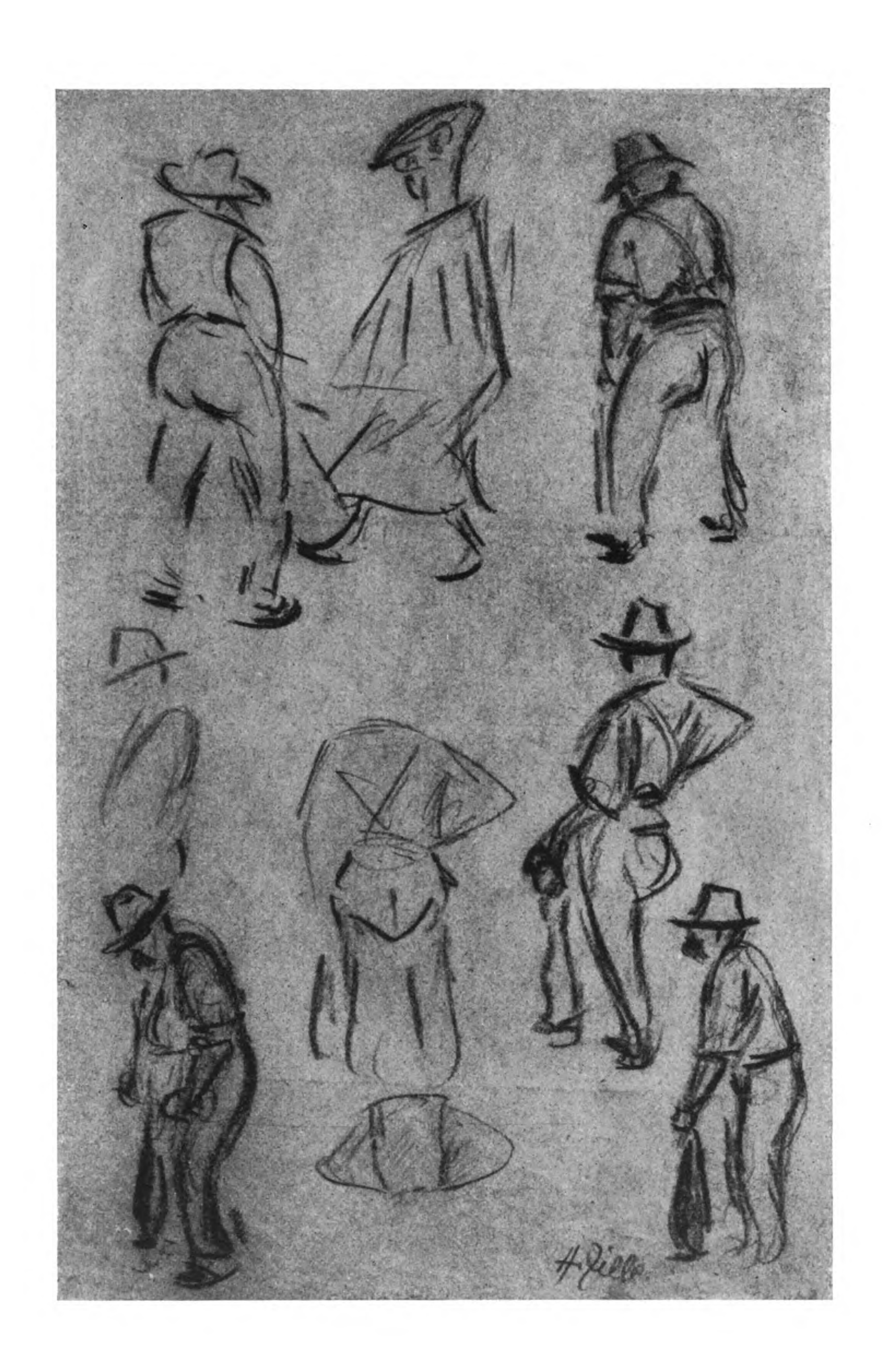
zumeist stärker als der Held solches Zilleschen Dramas, das Kompromiß ist ihm aufgezwungen, der Ausgleich bedeutet Resignation. Aber – fragt der Philosoph Zille – was ist denn eigentlich Glück, und wer ist überhaupt glücklich? Heißt »Glück« nicht letzten Endes: sich in seiner Weise mit dem Gegebenen abzufinden wissen? Ist »Glück« nicht wirklich nur im engsten Kreise und mitten unter den Dingen zu finden, die in unserm unmittelbaren Bereiche liegen? »Wenn man wie Zille«, zitiere ich noch einmal aus Georg Hermanns schönem Essay über den Künstler, »als reifer Mann zu seiner Kunst kommt, dann ist man kein Ankläger mehr, dann hat man gesehen, daß auch über dem Dasein der Letzten und Niedrigsten goldene Lichter spielen.«

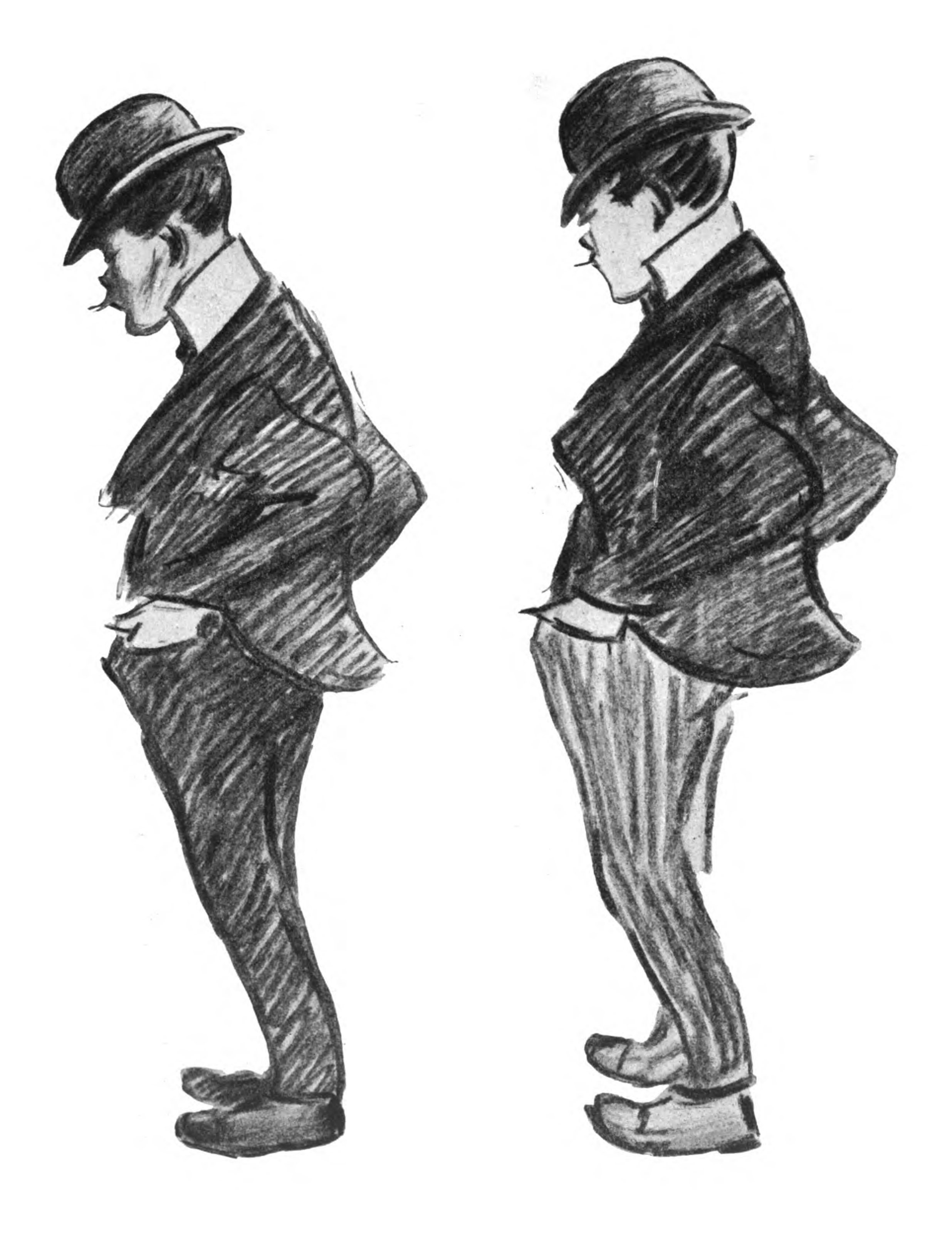
Zeichner des Volks: Käthe Kollwitz und Heinrich Zille. Künstler beides von höchsten Weihen, Schöpfer von unvergänglich Großem, Ewigem. Aus dem Volke gekommen, im Volke daheim und mit allen Fibern ihres Seins für es kämpfend. Die düstre Tragikerin und der lächelnde Philosoph, Weib und Mann, in ihrer Weltanschauung so verschieden wie die beiden Geschlechter. Und von beiden gilt, was Anatole France einst von Zola rühmte: sie sind »Teile des Gewissens der Menschheit«.








H. Zille











VERZEICHNIS DER BILDER

KÄTHE KOLLWITZ

* Mit freundlicher Genehmigung des Verlages »Der Kreis«, Leipzig.

Einige Blätter wurden mit Erlaubnis des Verlages Emil Richter, Dresden, wiedergegeben.

HEINRICH ZILLE

DIE FARBIGEN TAFELN

Zu Gunsten der Berliner Volksspeisung erscheint von diesem Buch eine Vorzugsausgabe, mit je einer, von den Künstlern signierten, Originalarbeit.


H. Zille.

